تجنيس السيناريو

موقع السيناريو من نظرية الأجناس الأدبية

الدكتور طه حسن عيسى الهاشمي

الدار الثقافية للنشر

تجنيس السيناريو

موقع السيناريو من نظرية الأجناس الأدبية

الدكتور

طه حسن عيسى الهاشمي

الدار الثقافية للنشر

الهاشمي ، طه حسن عيسى
تجنيس السيناريو : موقع السيناريو من نظرية الأجناس الأدبية .
طه حسن عيسى الهاشمي - ط١ - القاهرة : الدار الثقافية للنشر ، ٢٠١٠ .
١٨٤ ص ، ٢٤ سم
تدمك ٩٧٨-٩٧٧ - ٣٣٩ - ٢٧٨ - ٢
رقم الإيداع بدار الكتب المصرية ٢٥٧٤ / ٢٠١٠
١ - السينما
تجنيس السيناريو : موقع السيناريو من نظرية الأجناس الأدبية .
٧٩١,٤٣

الطبعة الأولى

١٤٣١هـ / ٢٠١٠ م

تليفاكس ٢٤٠٢٠٥١٥ ـ ٢٤١٧٢٧٦٩
www.dar– althakafia.com
Email: info@dar– althakafia.com

الإهداء

إلى ،،

جعفر علي ومالك المطلبي

حتمــاً

الفصل الأول

السرد في السيناريو

أولا : السرد المصطلح والمفهوم.

السرد لغة هو: " الخرز في الأديم، والتسريد مثله، والمسرد: ما يخرز به، وكذلك السراد، والخرز مسرود ومسرد، وكذلك الدرع مسرودة ومسرُدَة. وقد قيل سردها: نسجها. وهو تداخل الحلق بعضها في بعض. ويقال السرد: الثقب. والمسرودة: الدرع المثقوبة. والسرد: اسم جامع للدروع وسائر الحلق. وفلان يسرد الحديث سرداً، إذا كان جيد السياق له. وسردت الصوم أي تابعته "[1].

فالسرد هنا هو النسج، وهو تداخل الحلقات بعضها مع بعض، وهو السياق الجيد للحديث، وهو تتابع الشيء، ولعل في هذا ما يتلاءم مع موضوع البحث وهو ما يرد في الأبحاث التي تتناول الأدب القصصي، فالسرد هو طريقة التتابع في قص شيء ما، أو هو العلاقة بين الراوي والمروي والمروي له كما يقال، ولعل أبلغ ما في هذا التعريف هو تداخل حلق الدرع بعضها في بعض، فهو نسج محبوك متداخل كالبناء، ويرد في تعريفات الأدب القصصي بكونه " التعبير بالمحاكاة السردية عن أعمال الناس وتصرفاتهم النفسية والسلوكية في الحياة...بالسرد والأخبار "[2]. والتعريف لا يخرج عن معنى سابقة لكنه يضيف البعد النفسي والاجتماعي للسرد.

ويضيف رولان بارت للتعريف إضاءة أخرى وهو يتحدث عن علاقة الرواية بالتاريخ خلال القرن التاسع عشر بقوله: "وهذه الكروية للأعمال العظيمة في القرن التاسع عشر قد عبرت عن نفسها بسرديات طويلة من الرواية والتاريخ "[3]. فهنا السرد عند بارت هو انغمار كامل في قص تاريخ طويل في قالب روائي وهذه السرديات عبرت عن نفسها في رواية التاريخ. إن العمل هنا ليس سردا محضا للأسرار الداخلية للنظام السردي إذا كان ثمة نظام.

---

(١) نديم مرعشلي، أمامة مرعشلي، الصحاح في اللغة والعلوم، المجلد الأول، ط١، (بيروت دار الحضارة العربية، ١٩٧٤)، ص ٥٨٠.

(٢) ميشال عاصي، الفن والأدب، ط٣، (بيروت: مؤسسة نوفل، ١٩٨٠)، ص ١٥٧.

(٣) رولان بارت، الكتابة في درجة الصفر، ط١، (بيروت: دار الطليعة، ١٩٨١)، ص ٤٨.

ويتحدث لوكاش عن كاتب الماني يدعى (كونراد فيرديناند ماير) الذي يعتبره احد أهم كتاب القصة لمرحلة ما بعد عام ١٨٤٨ فيقول: "ان ماير ينتمي فعلا بوعي تام إلى أولئك الكتاب العصوين الذين لم يعد سحر سرد القصة يكمن في نظرهم في إيضاح حدث لا يمكن إدراكه ظاهرياً"[١]، وهنا لا يبتعد لوكاش كثيراً عن بارت إلا ان الفرق هو ان السرد متعلق في الأحداث وطريقة قصها، ومن الممكن للسرد حسب لوكاش ان يوضح ما لا يمكن أن يتجسد ماديا، ان غير المرئي على نحو كاف يستطيع السرد ايضاحه، ولكن لماذا لا يكون ماير مسحورا بالسرد الذي لا يمكن إدراكه ظاهرياً، هذا يعود حسب لوكاش إلى اهتمام ماير بما هو ابعد من الأحداث اللامرئية، ونتقدم خطوة جديدة مع (رينية ويلك واوستن وارين) في حديثهما عن السرد، فهو عندهما شكل نقص بموجبه شيئاً، وهذا ما يتردد في الواقع عبر معظم الدراسات السابقة للتحليل البنائي والسيميائي ولكنهما في جانب آخر يميزان بين سرد واقعي وسرد قصصي: "ان افضل تمييز بين واقعي وسرد قصصي هو ان الأول غامض من جهة الأسباب البعيدة للحوادث التي يقصها... بينما الثاني يكون من بعض ما يترتب على الكاتب أن يعلل كل شيء"[٢].

هنا لابد للسرد من منظم وموجه الا وهو الكاتب الذي يعيد ترتيب الحوادث الواقعية بطريقة أدبية تنتظم في سرد قصصي يخضع لنظام داخلي ويسكب في قالب متماسك، والكاتبان يقولان ان السرد يمكن أن يتم عبر أشكال أدبية أخرى مثل الرسائل والمذكرات وهذا يعيدنا إلى بارت الذي يتوسع عبر تسليطه الضوء على أنواع متعددة للسرد فهو يعتقد ان السرود في العالم أنواع متعددة لا تحصى فهو يدخل في الازياء والملصقات والبضائع وغيرها، بمعنى ان كل هذه الأنواع لديها حكاية تحكيها.

على ان كتابا آخرين وجدوا في السرد أكثر من كونه سردا حكائياً بل عد مسألة غاية في التعقيد بين عناصر متعددة لان "السرد القصصي ليس وحدة بسيطة بل انه وحدة معقدة هو الآخر تجتمع في عناصر عدة لتشكل من خلال اجتماعها الكلي ميزته الخاصة"[٣]،

---

(١) جورج لوكاش، الرواية التاريخية، ط١، (بغداد: وارة الثقافة والفنون، ١٩٧٨)، ص ٣٣١.

(٢) رينيه ويلك، اوستن وارين، نظرية الادب، ط١، (دمشق: المجلس الاعلى لرعاية الفنون، ١٩٧٢)، ص ٢٨٣.

(٣) سامي سويدان، ابحاث في النص الروائي العربي، ط١، (بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية، ١٩٨٦)، ص١٧٨.

فنحن نتكلم هنا عن تركيب خاص يجعل للسرد القصصي تقرير الطابع الخاص للقص أو الحكاية لا بل انه يجعل هذا الطابع هو ما يثبت بأزاء الاعمال المقابلة سلباً أو ايجاباً، ففي الرواية مثلا نرى ان " موضوع الرواية والمكان والفسحة الزمنية، وتكرار النبرات الدرامية وقوتها والشخصية والمثل الاعلى للابطال، واتساع النزاع وطبيعته، وبكلمة واحدة، نظرة الروائي للعالم كل هذا يمنح السرد مظهره المنفرد الخاص "[١].

هذا هو السرد كما يرد في القص، واشارة بارت إلى السرود التي لا تحصى تنقلنا إلى ما هو أكثر من الرواية والقصة كأجناس سردية واضحة، ولابد اننا سنجد ان السرد يعني في جملة ما نعنيه: ان نقص شيئا ما، سواء أكان هذا في الأجناس السردية البحتة أم في الأجناس الأخرى التي تتوسل بالسرد كرسالة يراد ابلاغها برغم اختلاف الوسيط التعبيري.

ثانياً: السرديات الأدبية

أن السرد اليوم هو علم قائم بذاته و أول من أجترح هذا المصطلح بالمفهوم الشائع في الدراسات النقدية المعاصرة هو (تودوروف) عام ١٩٦٩ (للدلالة على علم السرد Lascience derecit)[٢]، ومنه مصطلح علم السرد (Narratology).

ويقول معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة عن السردية وعلم السرد ما يلي:ـ

" **السردية هي:**

١) الطريقة التي تروى بها القصة والخرافة فعليا.

٢) من مشتقات الأدبية وفرع منها، وتبحث عن مدى تعبير الآثار الأدبية (الشكل الاجوف العام)، الذي تندرج فيه كل النصوص.

وعلم السرد:

١) علم القصة عند (تودوروف).

٢) دراسة السرد والبنايات السردية.

---

(١) رولان بورتوف، ريال اوئيليه، عالم الرواية، د١، تر نهاد التكرلي، (بغداد: دار الشؤون الثقافية، ١٩٩١)، ص٤٢.

(٢) بول بيرون، السردية، حدود المفهوم، مجلة الثقافة الاجنبية، العدد الثاني، (١٩٢)، بغداد: دار الشؤون الثقافية، ص ٢٦.

٣) تقنيات خطابية في الرواية "[١] .

ولو راجعنا ما يقوله معجم المصطلحات الانف الذكر لرأينا ان كل هذه التعريفات انما تستند إلى مرجعية أساسية تلك هي الأبحاث المتعلقة بالأدب في مطلع القرن العشرين وبالشكليين الروس تحديداً، وذلك ان احد اعلامهم وهو (ايخنباوم) الذي أكد ضرورة أسبقية النظرية في تعيين مفهوم النسق للحقائق الأدبية، ومن هنا يبدأ مفهوم الوظيفة فيقول "انطلاقاً من التقابل بين الإيقاع الشعري والوزن، ومن مفهوم الإيقاع كعامل بان للشعر وحدته كشكل متميز للخطاب يتوفر على خصائصه اللسانية المتميزة (نظمية، معجمية، دلالية) "[٢]، وإذن فقد انطلقوا من هذا المفهوم الشكلي بالمعنى الوارد عند ايخنباوم، ولذا فقد انصبت جهود الشكلانيين الروس على ما اصطلح عليه بـ(الأدبية) أي الخصائص التي تجعل من الأدب ادباً بالفعل، مهملين كل ما اعتبروه خارج النص الأدبي من حياة الكاتب والوضع الاقتصادي والاجتماعي وغيره .

ان مفهوم النسق للحقائق الأدبية يعني عند الشكلانين الروس البحث عن مختلف انساق الحكي عمودياً و افقياً أو تزامنينا وتتابعياً، لقد كان الاهتمام ينطلق من اقامة مماثلة بين انساق تركيب المعنى الحكائي والأنساق الأسلوبية في الاستعمال الجاري للغة، ويبدو هذا واضحاً في أبحاث (شكلوفسكي) عن بناء القصة القصيرة، ودراسة (توماشفكسي) عن نظرية الاغراض، ان (شكلوفسكي) وهو يحاول ان يرى بم تشترك مجموعة معينة من القصص القصيرة، فتوصل إلى انها " محصورة داخل قصة قصيرة تؤطرها "[٣]، ويستمر فيبحث في لماذا تعتبر هذه القصة قصيرة وتلك لا تبعاً لموضوعاتها وتبعاً للوحدات الصغرى، وهي عند توماشفكسي وشكلوفسكي الحوافز، التي تشير بان القصة القصيرة مكتملة والا فإنها غير مكتملة وهكذا، ويصل إلى نتيجة مؤداها "ان القصة القصيرة علي

---

(١) سعيد علوش، معجم المصطلحات الادبية المعاصرة، (بيروت: دار الكتاب اللبناني، ١٩٨٥)، ص١١١ .

(٢) مجموعة من المؤلفين، نظرية المنهج الشكلي، بوريس ايجنباوم، نظرية المنهج الشكلي، ترجمة ابراهيم الخطيب، ط١، (بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية، الرباط الشركة المغربية للناشرين المتحدينن ١٩٨٢)، ص ٦٨ .

(٣) مجموعة من المؤلفين، نظرية المنهج الشكلي، فيكتور شلوفسكي، بناء القصة القصيرة والرواية، ترجمة ابراهيم الخطيب، ط١، (بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية، الرباط الشركة المغربية للناشرين المتحدين، ١٩٨٢)، ص ص ١٢٢-١٢٣ .

وجه العموم، تركيب للبناء الحلقي والبناء ذي المراقي، قد طعم بواسطة تطويرات متنوعة "[١]، وهو يقصد بالبناء الحلقي، البناء الدائري، وذي المراقي البناء المتدرج، أما توما فسكي في أغراضه فهو يعتبر العمل الأدبي منطوياً على وحدة فنية، إذا كان بناؤه لغرض أوحد ينتظم العمل كله، لذا فإن السيرورة الأدبية تلتف حول شعيرتين هامتين وهما اختيار الغرض وصياغته، وان اختيار الغرض يفترض وجود قارئ حاضراً باستمرار بوعي الكاتب، لذا فإن الكاتب يلفت نظر القارئ إلى أهمية أغراضه، وكذلك النغمة الانفعالية التي تطبع عمله، ويستمر توما فسكي في حديثه عن الغرض الذي يعتبره وحدة، مكونة من وحدات اصغر، فإذا نظمت هذه الأغراض بحيث تخضع لمبدأ السببية وتراعي النظام الزمني فإننا نكون إزاء أعمال ذات مبنى (قصة قصيرة، رواية، قصيدة ملحمية).

بقيت مسألتان مهمتان تطرق لهما توما فسكي وهما: المتن الحكائي والمبنى الحكائي، التي استندت إليهما كل الدراسات السردية المعاصرة، فنرى ان توما فسكي يرى "اننا نسمي متنا حكائياً مجموعة الأحداث المتصلة فيما بينها، والتي قع اخبارنا بها خلال العمل، ان المتن الحكائي يمكن أن يعرض بطريقة عملية Pragmatique حسب النظام الطبيعي، بمعنى: النظام الوقتي والسببي للأحداث، باستقلال عن الطريقة التي نظمت بها تلك الأحداث أو ادخلت للعمل "[٢]، والواقع ان هذا التعريف قريب من تعريف فورستر للحبكة التي يعتبرها سردا للحوادث مع التركيز على الاسباب، اما المبنى الحكائي فهو القصة نفسها على المستوى الفني، الأحداث نفسها مع الاخذ بنظر الاعتبار مراعاة ظهورها على مسرح الحكي، ومراعاة ما تزود بها من معلومات.

يعتقد توما شفسكي ان مفهوم الغرض مفهوم ذو شمولية لتوحيد المادة اللغوية للعمل الأدبي، فهنالك العمل الأدبي ككل وغرضه المحدد، وكذلك فإن كل جزء من العمل ينطوي على غرضيته الخاصة، وعندما نفكك العمل نصل في الاخير إلى الاجزاء غير القابلة للتفكيك، انه يسمي الوحدات الغرضية ـ الحوافز ـ وهذه الحوافز قد تسبب خللا في النص اذا سقطت من الحكي والبعض الاخر لا يكون ضروريا بالنسبة للمتن الحكائي.

---

(١) المصدر نفسه، ص ١٣٠.

(٢) مجموعة من المؤلفين، نظرية المنهج الشكلي، بوريس توشفسكي، نظرية الاغراض، ترجمة ابراهيم الخطيب، ط١، (بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية، الرباط الشركة المغربية للناشرين المتحدين، ١٩٨٢)، ص ١٨٠.

ان ثنائية المبنى والمتن الحكائي تذكرنا ولا شك بالتمييز الذي اقامه سوسير بين اللغة والكلام، وما كان له من تأثير في الدرس اللساني ومن ثم الأدبي في الدراسات المعاصرة.

ان الدرس اللغوي والادبي المعاصر وبخاصة في ميدان السرديات يورد باستمرار مصطلحي القصة والخطاب وما دمنا في السرديات فالقصة: هي أحداث في ترابطها وتسلسلها وعلاقتها بالشخصيات، اما الخطاب فيتجسد بوجود الراوي في تعريفنا تلك الأحداث (الخطاب) ومن المعروف ان الباحث غير معني بمعنى الخطاب على المستوى الأدبي بعامة.

ان تودوروف وهو من اهم الباحثين في مجال الحكي بعامة يعتمد في تمييزه بين القصة والخطاب على تمييز الشكلانيين الروس، وتمييز بنفست بين الحكي والخطاب، "فالحكي كقصة يتم التمييز فيه بين مستويين هما: منطق الأحداث من جهة والشخصيات وعلاقاتها بعضها ببعض من جهة ثانية. اما الحكي فيركز على تحليله من خلال ثلاثة جوانب: زمن الحكي وجهاته و صيغته"(1).

ولابد ان اعتماد تودوروف واضح على مرجعيته الشكلانية الروسية ان تودوروف وهو بصدد مناقشة للنظرية العامة للاشكال الادبية (البويطيقيا) يستعمل الخطاب الأدبي بدلا من العمل الأدبي مثلا: لان الشكل الأدبي هنا ليس الا الخصائص النوعية للادب وهذه الخصائص لا يمكن البحث عنها الا من خلال الخطاب"(2)، ان ادخال مفهوم الخطاب يساعدنا في ابراز ما يميز الخطاب الأدبي من غيره.

واذا وصلنا إلى مجموعة (لييج) وهي مجموعة تنطلق من تصورات بلاغية لتقديم مشروع كلي للخطاب الأدبي، فما دامت هنالك عدة انظمة غير لسانية تستخدم السرد مثل الرسم والفلم وغيرها فيترتب على ذلك ان الحكي والسرد غير قابلين للوصف استناداً إلى مقولات النحو، ان هدفهم هو اقامة تصور في تحليل الحكي مهما كان نظامه، ومتى يستطيعوا تحليل انظمة غير لغوية فهم يميزون بين شكل وماهية التعبير، وبين شكل وماهية المحتوى.

---

(1) سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ط2، (بيروت: المركز الثقافي العربي، 1993)، ص 30.

(2) المصدر نفسه، ص 28.

واذا كان جنيت وتودوروف يميزان بين السرد والحكي فإن حديث جماعة لييج ينصب على العلامة الحكائية " من خلال علاقة الحكي السارد بالحكي المسرود "[1] ، ان التمييز المقام عندهم هو بين الخطاب والحكي ، فيدرسون الخطاب من ناحية الزمن (المدة ، التتابع ، التضمين ، الفضاء ، وجهة النظر) ، اما الحكي فيدرس من خلال (الشخصيات ، القرائن ، الأشياء ، العوامل) ، ان الخطاب عندهم هو شكل من أشكال التعبير ، " وهذا الشكل لا يمكن أن يدرس الا في ارتباطه بشكل المضمون لما بينهما من صلات تتحد بواسطتها العلامة الحكائية "[2] .

ومن الذين ادلو بدلوهم في هذا المجال الباحث (موريس جان لوفيف) الذي ميز بين الخطاب الأدبي واليومي ، فبأعتقاده ان الخطاب في معارضة دائمة مع اللسان فلابد ان يربط نفسه بالترابطات التي تجري على هذه العلامات وعلى وفق اسس الشفرة اما الكلام فهو تجسيد ملموس لهذه الترابطات ، فهو فعل التواصل ، ان الخطاب الأدبي محكوم بالشفرة عينها الموجودة في الخطاب اليومي ويقول (لوفيفر اولوفيف) مضيفا " لكنها تختلف مع ذلك ، ما دام الادب استعمالا خاصاً للغة ، وهذا سيدفعنا إلى افتراض شفرة ثانية يمكن اضافتها للشفرة العادية "[3] ، وهذه الشفرة عند لوفيف شفرة بلاغية تنهض عبر البحث في خصائصها .

لقد انتظمت الدراسات الرئيسية للسرد على وفق نمطين لساني عني بمستوى الخطاب كونه جملة كبيرة ، وهذا يعني ان علم اللغة العام والجهود التي قام بها لابد ان يدخل هنا – أي النموذج اللغوي بوصفه معياراً قياسياً ، لماذا تقاس النماذج الثقافية بالنموذج اللغوي ، وما اثار استعمال اللغة نموذجاً؟ يجيب (جوناثان كولر) على ذلك من خلال اعتقادين " الأول : ان الظواهر الاجتماعية والثقافية ليست مجرد موضوعات أو أحداث مادية ، بل هي موضوعات أو أحداث ذات معنى وبالتالي فهي إشارات ، والثاني : ان هذه الظواهر ليست جواهر أو ماهيات قائمة في ذاتها ، بل انها محدد بشبكة من العلائق الداخلية والخارجية واذا كانت الأفعال الإنسانية ذات معنى فلابد ان يحكمها نظام تحتي من التميزات والأعراف التي تجعل من المعنى أمرا ممكناً "[4] . وهذا التيار اللساني وجه

---

(١) المصدر نفسه ، ص ٣٣ .

(٢) سعيد يقطين ، المصدر السابق ، ص ٣٣ .

(٣) المصدر نفسه ، ص ٣٣ .

(٤) عبد الله ابراهيم واخرون ، معرفة الاخر ، (بيروت ، المركز الثقافي العربي ، ١٩٩٠)، ص ٤١ .

عنايته بالسردية اللسانية التي تعني بالمظاهر اللغوية للخطاب بما ينطوي عليه من علائق تربط الراوي بمادته الخام، والاساليب التي تطبع السرد ووجهات النظر . . الخ . ومن اشهر باحثي هذا التيار : (رولان بارت، وتزيفيتان تودوروف وجيرار جنيت) .

اما التيار أو النمط الثاني فهو الذي وجه عنايته إلى السردية الدلالية من خلال الاهتمام الذي يحكم مضمون الأفعال السردية والمنطق الذي يحكم تعاقبها دونما اهتمام بالشكل الذي يكونها، ومن اشهر من نظر لهذا التيار (بروب وبريمون وغريماس) .

ان تاريخ السردية يدلنا على بروز كثير من المحاولات للتوفيق بين التيار اللساني والتيار الدلالي، اذ حاول باحثون كثيرون ان يستفيدوا من معطيات التيارين في دراسة الخطاب السردي في كل مظاهره الشاملة فهذا جاتمان وبرنس اللذان "جعلا من الخطاب حقلا لاستنباط النظم والقواعد، في محاولة لوضع تصور شامل يضبط آلية عمل مكونات الخطاب السردي، ويلزم القول هنا ان السردية Narratology، استقامت بوصفها علما سرديا على الجهود التي تمخضت عما توصلت إليه بحوث هذين الاتجاهين، سواء في مجال اللسانيات أو البحث الدلالي "[1] .

إن الباحث الذي فتح الطريق للسردية في تيارها الدلالي هو (فلاديمير بروب) وذلك عندما بحث في انظمة الوظائف التي تشكل الحكاية الخرافية الروسية بموجبها داخليا وقد عمل الذين جاءوا بعده على توسيع الحدود السردية لتشمل جميع مظاهر الخطاب السردي، ولقد انحصر ميدان عمل السردية في اول الامر على الحكاية الخرافية والخصائص المميزة للبطل الاسطوري، ومن ثم اتجهت السرديات إلى ميدان الرواية والقصة القصيرة ثم اصبحت السردية علماً معترفاً به بظهور كتاب جنيت Narrative Discours.

---

(١) عبد الله ابراهيم ، المتخيل السردي، (بيروت: المركز الثقافي العربي، ١٩٩٠)، ص٤ .

مكونات الخطاب السردي

ان الخطاب السردي يتكون من ثلاث محاور أساسية هي: الـراوي والمـروي والمـروى له، فالراوي هو "ذلك الشخص الذي يروي حكاية أو يخبر عنها، سواء أكانت حقيقيـة أو متخيلة"[1]. ان هذا الراوي قد يكون اسما محددا أو يتقنع بصوت أو يتجسد كـضمير وان الراوي كونه مسؤولا عن الروي خصته السردية بعناية خاصة لانـه صـاحب الرؤيـة للعالم المتخيل.

إن للراوي وسائله الخاصة لقص حكايتـه ويـسميها الـشكلانيون الـروس (الـشكل) فزاوية رؤيته أي تقنيته الخاصة في الروي التي انطلق منها (توما شفكسي) ليحـدد نـوعين من السرد يتعلقان بزاوية الرؤية وهما الـسرد الموضـوعي (ويقابـل عنـد بعـض المنظـرين الراوي العارف بكل شيء) والثاني الـذاتي (ويقابـل ـ الـشخص الاول)، فـنحن نتبـع الحكي من خلال ما يشاهده الراوي. في السرد الموضوعي يكون واضع الـنص (الكاتـب مطلعا على كل شيء وحتى الافكار السرية لابطاله، ان الراوي هنا كأنـه راو محايـد غـير مجبر على تفسير ما يحدث ويكتفي بالوصف كما يرى أو كمـا يـستنبط وهـو موضـوعي بمعنى يترك فرصة للقارئ ليفسر الحكي ويؤوله حسب امكانياته، اما السرد الـذاتي فاننـا نتتبع الحكي فيه من خلال عين الراوي (او من ينقل لنـا المـروي سماعـاً، تلصـصاً).... الخ، وفيه نعرف علة كل حدث متى وكيف عرفه الرواي أو المستمع وهنا لا تـترك تلـك الفرصة للقارئ كي يفسر أو يؤول.

وعلى العموم ان في الـسرد الـذاتي امكانيـة اكـبر لاسـتعمال الـضمائر المختلفـة، في استعماله لضمير الشخص الثالث (هو، هي) وهو اسلوب في السرد الموضوعي الا انه " يكتسب شخصية مغايرة، فهو لا ينتمي إلى الراوي العليم/ الخارجي وانما يـستبطن وعـي شخـصية قصـصية مـشاركة أو ممـسرحة علـى شـكل مونولـوج مـروي في الغالـب Narratred Monologue اما ما يسمى احياناً بـ (انا الراوي الغائب) وهي في الجوهر صورة مموهة لانا الراوي"[2].

---

(١) عبد الله ابراهيم، السردية العربية، (بيروت: المركز الثقافي العربي، ١٩٩٢)، ص ١١.

(٢) فاضل ثامر، الصوت الاخر، (بغداد: دار الشؤون الثقافية، ١٩٩٢)، ص ١٨٣ـ١٨٤: نقلا عن

Dorti Cohn; Transarent Mind,Priacet University , Press, P. 29-74.

في السرد الموضوعي يتتبع الراوي مصير شخصية محددة، عبر أفعالها أو تأملاتها، ويهيمن الراوي العليم على هكذا سرد فهو مطلع على الظاهر والخفي من الحدث القصصي وهو سارد غريب عن الحكاية يوظف له ضمير (ضمير الغائب) كي يصف ويقرر ويعلق.

وبطبيعة الحال سواء في السرد الموضوعي ام الذاتي فلابد للراوي من زاوية ينظر بها كما أسلفنا، وموقع هذا الراوي مسألة على غاية الأهمية في السرد وهو على حد تنظير (تودوروف) مظهر من مظاهر الحكي وعليه فإنه يحدد الزوايا السردية من خلال علاقتها بالشخصية الحكائية فيقسمها إلى ثلاثة انماط: الاولى من خلف، حيث الراوي اكبر من الشخصية الحكائية محققاً السرد الموضوعي. والثانية هي الرؤية مع: حيث تتوافق معلومة الراوي مع معلومة الشخصية الحكائية. سواء كانت بضمير المتكلم أو بضمير الغائب، الراوي شاهد على أحداث تساهم بها الشخصية ام غيرها وهنا يتحقق السرد الذاتي. والثالثة هي الرؤية من خارج: الراوي يدخل اللعبة الحكائية، انه لا يفهم الا القليل مما تعرفه الشخصية الحكائية، هنا يقدم رؤيته من خلال وصف الحركة والأصوات.

اما المروي: فهو ما يصدره الراوي بصياغته الأحداث المرتبطة بالأشخاص مكانياً وزمانياً على اساس ان هنالك حكاية تروى، فالحكاية هي لب المروي، ومنذ الشكلانين الروس جرى الحديث عن مكونين للمروي وهما المبنى الحكائي والمتن الحكائي كما جرى ذكرهما فيما سبق، ولقد اتسع البحث حولهما كونهما وجهي المروي المترابطين وهما يحيلان إلى ثنائية القصة والحبكة ايضاً والى ثنائية القصة والخطاب ولعل هذا كله يحيلنا إلى ارسطو في كتابه فن الشعر الذي يعد الحبكة احدى مكونات التراجيديا الستة "اعتبر ارسطو الحبكة Mythos ـ أو العقدة كما تترجم احياناً ـ اعظم الاجزاء الكيفية في بناء التراجيديا، بل هي على حد قوله (روح المأساة)" [1].

إن المروي هو الصورة التي تنشئها لغة الحكي وهي قد تكون وجهة نظر الكاتب أو تتموضع في ذهن أحد الشخصيات أو تتناوب شخصيات متعددة لتروي لنا، وغايتها هي العرض للحياة الذهنية عبر إيهام كثيف بالواقع، ان غاية الحكي (المروي) ان تجعل النص الأدبي مكتفياً بذاته. ان الكاتب قد يظهر بشكل مباشر بالتعبير الصريح عن نفسه وهو

---

(١) أرسطو، فن الشعر، ترجمة وتعليق، د. ابراهيم حمادة، (القاهرة: مكتبة الانجلو المصرية، ١٩٨٣) ص ١٠٣.

أذن ليس السارد المستقل الذي يخلقه الكاتب بمعزل عنه وينمو ويتكامل تبعاً لطبيعة حياته التي يحكمها منطق العمل الأدبي وعلى هذا الأساس فهنالك محكيان هما نص السارد ونص الشخصية، ويمكن للسارد ان يتناول كلام الشخصيات كموضوع لسرده وهنا تتضاءل أهمية السارد، أما إذا تصرف بكلام الشخصيات بأسلوبه الخاص فإن الشخصية تتضاءل.

اما المروي له: فهو ذلك الذي يتلقى المروى، فهو قد يكون اسما متعينا كأن يكون النص موجها إلى شخص بعينه أو مجموعة اشخاص بعينهم، أو متخيلا، وتميل السرود الخيالية (كالقصة والرواية.. الخ)، إلى ان يكون المروي له كائنا متخيلاً، على ان الدراسات المهمة التي اضاءت المروي له هي تلك الدراسات التي استندت إلى نظرية التلقي بخاصة في اوساط المشتغلين بالسرديات.

ويحدد جاتمان ثلاثة مستويات للارسال والتلقي فالاول يحيل على مؤلف حقيقي يقابله قارئ حقيقي على نحو ما رأينا في تأليف كتاب كليلة ودمنة من الفيلسوف إلى الملك، ومستوى ثاني يحيل على مؤلف ضمني " متخف في الكواليس، أو محرك للاقنعة كما يقول جويس "[1]، يقابله قارئ ضمني يتجه إلى المروي، اما المستوى الثالث فهو مستوى الراوي الذي ينتج المروي يقابله مروي إليه يتجه المروي، ويرى جاتمان " ان النص السردي يكون نتاجاً للمستويين الثاني والثالث، اما المستوى الاول، الذي يمثله المؤلف الحقيقي والقارئ الحقيقي، فاليهما يعزى الاثر السردي المجرد، قبل ان تغذيه القراءة بامكانات التأويل "[2].

ان المتلقي في عالمنا المعاصر يكتسب اهمية كبرى نظراً لانه هو الذي يتوجه إليه المروي من جهة وهو المعني مباشرة بما يرسل إليه وبخاصة في عصر الايديولوجيات هذا، ويعتمد اعتماداً فائقاً طبيعة تلقيه، لانه سيستلم الرسالة ويفهم المغزى ويقيم المعنى.

---

(١) مجموعة من المؤلفين، نظرية السرد، واين ب. بوث، المسافة ووجهة النظر، تر ناجي مصطفى، ط١، (الدار البيضاء: منشورات الحوار الاكاديمي والجامعي، ١٩٨٩)، ص ٤١.

(٢) عبد الله ابراهيم، السردية العربية، مصدر سابق، ص ١٣.

عناصر السرد

لابد لأي نص سردي وهو يمضي قدماً في سرده، من شيء ما يسرده، وما دمنا في السرديات الأدبية، ونحن نميل إلى تثبيت مناقشة القص كأحد الآثار السردية الكبرى من ان نحدد العناصر التي يتكون منها السرد ليس بمعنى تفحص بنية هذه العناصر، وانما الإشارة إلى هذه العناصر لمعرفة نقاط اشتراكها مع غيرها من عناصر السرد في الحقول المجاورة، السينما، والصورة والسيناريو وغيره، وحتى نستطيع متابعة هذه العناصر سنبدأ بمداخلة عن الحكاية والحكي.

فالحكاية منذ فورستر في كتابه اركان الرواية الصادر عام ١٩٢٧ التي حددها كأحد اركان الرواية الاساسية واصطلح على ان الحكاية، هي حادثة أو مجموعة حوادث تنتظمها مسيرة معينة مكانية وزمانية تتعلق بالبشر وحياتهم أو انها تتخذ مسارات رمزية لها علاقة بالبشر وحياتهم ولكن على لسان الحيوان أو الكائنات الخرافية، وكل التاريخ المتعلق بالحكاية اصبح قديماً نوعاً ما بسبب المساهمات الخلاقة التي قدمتها الدراسات الحديثة في مجال السرديات، ولذا فنحن سنؤكد على ما هو احدث في هذا المجال والذي اتى به الشكلانيون الروس من خلال تأكيدهم على المتن الحكائي والمبنى الحكائي ليؤسس الباحث (تودوروف) على هذا مؤكداً ان لكل حكي مظهرين متكاملين ان الحكي هو قصة وخطاب في آن واحد. فيؤكد ان القصة هي الأحداث المترابطة المتسلسة بوجود الشخصيات بفعلها وافعالها. اما الخطاب فيظهر من خلال تقديم القصة عبر راو... وعلى هذا فالحكي كقصة يضم مستويين هما مستوى الحدث ومستوى الشخصيات وعلاقاتها مع بعضها اما الحكي كخطاب فيجري تحليله عبر زمن الحكي وجهاته وصيغه.

ان الخطاب عند لوفيف يستوعب السرد والحكي فيقول: "الحكي هو كل خطاب يدفعنا إلى استدعاء عالم مدرك كواقع مادي أو روحي. وهذا العالم يقع في مكان وزمان محددين، وهو يعكس غالباً فكرا محدداً لشخص أو مجموعة من الاشخاص بما فيها الراوي "[(١)].

---

(١) سعيد يقطين، مصدر سابق، ص ٣٤.

ان الحكي عند لوفيف يمتد ليصبح جهازاً يضم السرد والمروي في ان معاً، فالسرد هو الخطاب هنا نعرف العالم من خلاله، اما المروي فهو العالم نفسه يضم الحدث والشخصية والاطار الذي يسبحان من خلاله. ولا يعني ان هذه التقسيمات نهائية فلدينا عدد لا يستهان به من الثنائيات.

بيد ان جنيت في كتبه (صور ٣) يعتقد ان هنالك ثلاثة تحديدات متميزة في الاستعمال العادي، فالحكي بمعنى الملفوظ السردي، أو الخطاب، يتكفل بربط حدث أو مجموعة أحداث، أو هو عند المنظرين تتابع مجموعة من الأحداث الواقعية أو المتخيلة مكونة موضوع الخطاب، وتحليل الحكي عند هذه النقطة هو دراسة الأحداث بذاتها، اما الاستعمال الاقدم فالحكي هو الحدث، وليس الحكي هنا بمعنى الحكي ولكن بمعنى شخص ما يحكي شيئاً "أي هو (فعل السرد) ذاته"[1]، ويستمر جنيت فيعتبر الحكي هو الخطاب السردي. والمهم في هذا ان العملية السردية يمكن أن تظهر أو تختفي فهي تختفي لصالح الحكاية، أي ينسى القارئ ان هنالك سارداً، وسيبقى مع الشخصيات فقط لكن هذا لا يعني ان السرد يمكن أن يلغي نفسه، من يخبرنا مثلاً ان البطل سوف يجد ما يبحث عنه. لاشك انه السارد، وان السردية تتكلم عن سرد شفاف عندما تختفي العملية السردية وسرد كثيف عند وجود سارد يشير لنفسه جهاراً... واذا كان هنالك سرد فهو يعرض الأحداث للمتلقي اما الشخصية فدورها هو الفعل. ان السارد وهو يعرض فهو متابع للشخصية مراقب لها والعكس ليس صحيحاً فلا تستطيع الشخصية ان تشير للسارد. وبالنسبة لزمن السرد فهنالك ثلاثة ازمنة للسرد مقابل الحكاية، فالسرد اللاحق، وفيه تلقى الرواية بعد اكتمال حدوثها، أي ان يقع في لحظة غير محددة بعد اخر صفحة من النص " لا تعرف من يحكي ولا متى، ولا اين"[2]، وفي هذه العملية السردية والمجهولة المكان امكانية للتخيل اكثر بروزاً، واذا كان السرد بضمير المتكلم "فإن المسافة الزمنية التي تفصل الفعل السردي عن نهاية الحكاية غالباً ما يتم تسجيلها أو تكون قابلة للاستنساخ"[3]، اما السرد السابق أو الاستباقي فهو الذي يتم قبل ان تبدأ الحكاية، اما السرد المزمن فهو الذي يتم مع جريان الحكاية ولعل الان روب جرييه كروائي من اهم من

(١) مجموعة من المؤلفين، نظرية السرد، مصدر سابق، ص ١٢٢.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٢٢.

(٣) سعيد يقطين، مصدر سابق، ص ٣٩.

استعمل هذا الزمن، بقي السرد المتداخل وهو مزيج من السرد اللاحق والمتزامن، ومن هذا يتبين لنا ان العناصر الاساسية في أي سرد لابد له من شخصية حكائية وقد حاول الشكلانيون بدءاً من بروب وعلم الدلالة المعاصر ممثلا في (غريماس) تحديد هوية الشخصية الحكائية بعامة من خلال فعلها وليس من خلال علاقتها مع بقية الشخصيات، ولقد توسع الدرس الدلالي وقبله الشكلاني في تحديد هذه الشخصية من خلال سماتها الخارجية اولاً ووظائفها ثانياً، رغم ان البحث الحديث وجد ان الشخصية الحكائية لا تتمتع باستقلال تام داخل النص ولعل مناقشة (بنفست) للضمائر وعلاقاتها بالشخصية من الملاحظات الجديرة بالاعتبار فهو يعتبر ان ضمير الغائب لا يحيل على الشخصية وانما على ما هو ضدها لانه "ليس الا شكلاً لفظياً وظيفته ان يعبر عن اللاشخصية"[(١)]، على اساس ان القارئ نفسه يستطيع ان يرى في الشخصية الحكائية ما لا يراه الاخرون عبر مكوناته الشخصية هو نفسه.

وكذلك فإن السرد لابد من ان ينطوي على مكان تجري فيها المادة الحكائية وتباينت اجتهادات منظرو السرد في تحديد ذلك فمنهم من اعتبره المكان الخيالي الذي تدور فيه السرود الخيالية، وهناك من يعتقد اننا يجب ان ندرس المكان كشيء مستقل في الاعمال السردية بمعزل عن المضمون السردي وهكذا، غير ان المعول عليه ان المكان هو احد وسائل السرديات لتقديم العمل الحكائي وهو احد العناصر الهامة في النص السردي شأنه شأن العناصر الأخرى بدلالاته وايحاءاته وما يؤول اليه. انه ببساطة مكان تتحرك فيه الشخصيات أو تعيش به وليس قشرة خارجية مفروضة على مبدع النص السردي، ويستطيع النص السردي ايضاً ان يخلق صورة المكان عبر لغة الحكي وما تخلفه بعد هذا من ارتباط بالدلالة المجازية بشكل عام.

ان دراسة المكان في النص السردي لابد لها من ان تلتقي بالوصف الذي هو حسب (سعيد يقطين) فعل مكاني "انه توقيف لزمان السرد لمعانقة ثبات المكان"[(٢)]، وهكذا

---

(١) حميد الحمداني، بنية النص السردي، ط٢، (بيروت: المركز الثقافي العربي، ١٩٩٣)، ص ٥٠: اقتبسه من

Emil Benveniste; Preblemede Lingiecstiqueeral, Gallimard, T.L, 1979. P 228.

(٢) سعيد يقطين، مدخل إلى تحديد خطاب المرحلة العربي، مجلة الاقلام، العدد ٥و٦، ١٩٩٣، بغداد: دار الشؤون الثقافية، ص ٥٧.

وجهات النظر في المكان تتعدد وتتوسع، فالمكان الذي نعرفه يصبح شيئاً اخر من وجهة نظر مؤلف معين، والمكان المألوف قد يبدو غريباً عبر السرد والعكس صحيح. يرى (غاستون باشلار) " ان المكان ليس بمثابة الوعاء أو الاطار أو العرض التكميلي، بل ان علاقته بالانسان علاقة جوهرية تلتزم ذات الانسان وكيانه "[1]، واذا استطاع النص السردي ذلك فانه يكون قد حقق جمالية خالدة.

لو تساءلنا عما تريده النصوص السردية عموماً؟ . لكان الجواب الأكثر سلامة لهذا التساؤل هو ان تكون مقنعة لمتلقيها، ويبدو ان المكان في النص السردي هو أحد وسائله في الإقناع، فبمجرد ان نقتنع بالمكان فإن أحد دعائم الإقناع قد بدأت تخبرنا باحتمالية ما يجري، ان الرواية وهي نص سردي متميز تتوسل بالوصف لتعيين المكان وغالباً ما تبدأ به كي يدخل في عالمها الحكائي، وغني عن القول أننا نعرف من خلال تجاربنا أماكن كثيرة ونألفها دون ان نراها الا من خلال النصوص السردية، وهكذا فإن النص السردي قادر على الاشتغال في المكان مهمشا له أو جعله مهيمناً أو جعله محملاً بالدلالات، فهو كابوس أو ملجأ أو أي شيء أخر.

ان جيرار جنيت يميز بين السرد Narration والوصف Description، من خلال استطاعتنا الحصول على نصوص وصفيه نقية بلا محددات زمانية وخالية من ايما حركة، ولكننا بالمقابل لا نستطيع ان نحصل على سرد خالص دون ان يتداخل معه الوصف ويحدد جنيت طبيعة كل من السرد والوصف بقوله: " ان الامر يرجع دون شك إلى ان الاشياء يمكنها ان توجد دون حركة ولكن الحركة لا توجد دون اشياء "[2].

ووجود الوصف في النص السردي يرمي إلى وظائف متعددة يجملها (جان ريكاردو) إلى اربع وظائف وهي ان يكون هنالك معنى مسبق للوصف الذي بعده والوصف هنا " يغدو، اذن توضيحاً كاملاً أو قابلاً للجدل، ويترجح بين الحشو والعبث "[3].

---

(١) سمير المرزوقي، جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، (بغداد: دار الشؤون الثقافية + الدار التونسية للنشر، ١٩٨٦)، ص ٦٠.

(٢) حميد الحمداني، مصدر سابق، ص ٩٧، اقتبسه من:

G. Genette: Faguredd. Seuil, 1979. P. 57-58.

(٣) جان ريكاردو، قضايا الرواية الحديثة، ترجمة وتعليق صباح الجهيم، (دمشق: وزارة الثقافة والارشاد القومي، ١٩٧٧)، ص ١٦٦.

او ان الوصف يقود إلى معنى محتم لا غيره وهنا الوصف مجرد مرحلة نحو المعنى، أو ان الوصف يجري منطلقاً من معنى في ذاته دون ان يصرح بهذا المعنى وعند (ريكاردو) ان هذا وصف مبدع، أو ان يؤكد الوصف وظيفته الخالصة، وينزع إلى تشييد معنى ولعل الرواية الحديثة عند (الان روب غرييه) شاهد حي على مثل هذا النوع من الوصف فهو يقف على الضد من الوصف المعتاد للأشياء لأنه يعتقد ان لكل عصر طريقته.

فهو يقول: "عندما كان بلزاك يصف الأشياء، فانه أراد ان يعبر عن صفات الإنسان، أي عندما يصف أناء الماء فأنه يريد ان يعطي صفات مالكه فيما لو كان فقيراً أو غنياً...متكبراً أو متواضعاً.. لان هذه الاشياء عبارة عن ملكيته لذا فهي تشبهه. ولكن منذ مطلع القرن العشرين تغيرت جذرياً علاقة الانسان بالاشياء "(1). وعلى العموم فإن العلاقة الجدلية بين الوصف والمكان هي نفسها ما بينهما وبين عناصر السرد مجتمعة.

اما الزمان السردي فإن بإمكاننا كما مر سابقاً ان نميز بين زمن السرد وزمن القصة من ناحية خضوع زمن القصة بالتتابع المنطقي للأحداث بينما السرد لا يعبأ بهذا الجانب، وان الإمكانات الفنية للاشتغال على النظام الزمني في السرديات الأدبية لا حد لها. فنحن قد نستبق الأحداث في السرد، رواية مئة عام من العزلة تبدأ من النهاية والصخب والعنف تتداخل الأزمنة من قبل الرواة الأربع، يبقى لدينا ان نشير إلى التقنيات الحكائية للإيقاع الزمني التي يحددها (جنيت) بالخلاصة والاستراحة والقطع والمشهد. فالخلاصة تعتمد اختزال فترة زمنية أو فترات زمنية طويلة في حيز قليل دونما تفاصيل أما إذا لجأ الراوي إلى الوصف فانه لابد وان يحدث استراحة في مسار السرد الروائي ولكن عندما تلجأ الشخصية الروائية إلى تفحص ما يحيطها فإن البطل يتحول إلى سارد ولا تعتبر هذه استراحة اما القطع فيحدث في السرد التقليدي من قبل الكاتب نفسه عندما يصرح لنا انه قد مرت فترة زمنية معينة أو يقول بعد مرور سنوات وهكذا، اما الرواية الحديثة فلا تصرح بقطع صريح وانما يلجأ إلى القطع الضمني، أما المشهد فهو المقاطع الحوارية التي تقدم تطابقاً بين زمن السرد ومن القصة، وفي السرديات الادبية عموماً لابد لنا ان نعرج على المتن الحكائي والمبنى الحكائي وما يتعلق بهما كما سيرد في نهاية الفصل.

---

(1) آلن روب غرييه، الجن والمتاهة، لقاءات معه اجراها شاكر نوري، (بغداد: دار الشؤون الثقافية، ١٩٩٠)، ص ٧٩.

ثالثاً: السرديات الصورية

لقد بدا الإنسان منذ البداية في ملاحظة وجود صلة وتشابه بين مفردات الطبيعة، وتطورت هذه الملاحظة مع تطور وعي الإنسان إلى ان أصبحت هذه الصلة والتشابه مقدمات لاستيعاب أدراك العالم بشكل جمالي مما جعله أي ـ الإنسان ـ ان يسند الصورة كمعطى اجتماعي، وعلى رأي الفلاسفة الاجتماعيين فإن خواص الأشياء الطبيعية الموضوعية تظهر للإنسان عندما تسند إليها الوظيفة الاجتماعية، ولان الصلة الفنية بين الأشياء والأفكار تتميز بطابعها المباشر لذا فهي مقارنة وتشبيه وتداع بين الظواهر الطبيعية والاجتماعية.

في رسوم الكهوف الأولى كان الإنسان يرى فيها النفس والإرادة وكان لرسومه ما يعتبره تجسيداً لقوى الطبيعة لان فنان العصر القديم "عندما كان يصور حيواناً على صخرة، كان ينتج حيواناً حقيقياً، لان عامل الخيال والصورة، ومجال الفن والمحاكاة المجردة لم يكن قد اصبح في نظره ميداناً خاصاً قائماً بذاته مختلفاً عن الواقع التجريبي ومنفصلاً عنه"[(١)]، وأذن فالتشبيه والمقارنة كانا عفويين ولم يتدخل المنطق بعد في تشكيل هذه الصورة، ولكن عندما بدأ الإنسان يتحول من كينونته البيولوجية، وعندما بدأ يتصرف بتخطيط مسبق، وصقلت مهاراته الاجتماعية، بدأ يتحرر من اسر الطبيعة، وأول خطوة في هذا التحرر هي عندما بدأ الإنسان يتعرف على ما يحيط به وبالأخص ما ينفعه وما يضره، وهنا تتداخل الصورة ما بين الطبيعة والمجتمع وبدأت الأشياء تصبح صلة وصل ما بين الطبيعة والفرد – الطبيعة والمجتمع، ولعل عبادة مظاهر الطبيعة أو الأيمان بها كقوى ذات تأثير مباشر في الانسان قد بدأت في تلك اللحظة، وهنا بدأت صور الاشياء تتكون كفؤوس، ورماح وهنا بدأت الافكار ايضا، لابد من فكرة مسبقة حتى يصنع الشيء، الصلة بين الشيء والتصور عنه، ويسمى (جيورجي غاتشيف) هذه المرحلة "مرحلة الوعي رافقت الجماعية العفوية"[(٢)]، ونستطيع ان نميز تبعاً لمعطيات الاثار والتاريخ والفلسفة ان هنالك مفهومين رافقا تلك المرحلة وهي الاشياء المادية

---

(١) ارنولد هاوز، الفن والمجتمع عبر التاريخ، ج١، ط٢، ترجمة فؤاد زكريا، (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨١)، ص ١٨.

(٢) جيورجي غاتشيف، الوعي والفن، ترجمة نوفل نيوف، (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والادب، سلسلة عالم المعرفة، ١٩٩٠)، ص ٣٧.

المتجسدة مثل الشجرة والنبع والحيوان، وعلاقة الانسان بها، والمفهوم الداخلي الروحي الغامض الذي انتج العبادة والتصورات فيما بعد. والملاحظ ان هنالك تفاعلاً بين المادي والروحي بقي يطبع نشاط الانسان حتى عصرنا الراهن، ولكن كيف تفتت هذا التطابق ليولد التفكير المجازي، يبدو للباحث ان الانسان كان لا يكتفي بصور الطبيعة كما هي، لانه يعتقد ان ما وراءها هو المهم والاساسي هناك المرأة الام، وكانت تعبد في العراق القديم، ولابد من تخليد الام اكثر من وجودها المحسوس فاصبحت لدينا الالهة الام انطلاقاً لتجسيد العلاقات الاجتماعية، أي تحول النشاط الحياتي الطبيعي إلى نشاط حياتي انساني مطبوع بالوعي ثم الادراك، ومن هنا يبدو النشاط الانساني فعلا ذا هدف واتساق وجمال ضد عشوائية الطبيعة كما تبدو للانسان، و تتحول الاستفادة من الطبيعة إلى عمل خلاق طبقاً لقوانين اعمق غوراً قد نسميها قوانين الجمال، وهنا تبرز اولى مفاهيم الانسان الفلسفية حول اصل الخليقة وحياة ما بعد الموت والالهة وغيرها، أي ان المسألة الرئيسية في تطور الصورة انتقلت من الشكل الحسي ـ الاجرائي إلى معرفة العامل أو التعبير عنه، أي المسألة الرئيسية هنالك واقع والتعبير عنه، واقع وفن تلك مقولة سترد طيلة المناقشات المتعلقة بفلسفة الفن وعلم الجمال وبخاصة في عصر الفلاسفة الكبار الذين اولوا علم الجمال أهمية كبرى مثل كانت وهيجل ابان عصور التحولات الفكرية في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر" ولا تولد تلك المقولات الا عندما يصبح الفن في معظمه معرفة وانفعالاً، ان مشكلة الصورة الفنية تحل محل مشكلة خلق مادة فنية، اثر، بنية متميزة، ولكن ما ان صار الفن يفهم على انه تفكير فني، أي معرفة حتى غدا هذا الفهم وجهة نظر تستخدم في معالجة كل ما سبق من تاريخ النشاط الجمالي"[1].

يقول علماء اللغات القديمة، ان الكلمة بداية لم تكن تنطق على معنى متعين كما هي الان، لقد بدأت كونها ذات طابع اشاري ايقاعي تتحقق بواسطة الجهاز الصوتي للانسان كالصرخة مثلاً، فهي فكرة مجردة (مضمون) اما العنصر الروحي فيها فهو حامل المضمون، ومن ثم تحولت الكلمة إلى شيء اكثر اكتمالاً، إلى نص، أي ان الفعل يعثر على الكلمة والكلمة تمتص الفعل، أي انها لا تكتفي ان تكون ظاهراً غامضاً بل تكتسب دلالات داخلية، أي تحاول ان تكون تصورا عن هذه الافعال عبر بناء مسبب لتكون

(١) المصدر نفسه، ص ٥٢.

صورة وبالعكس "ان الصرخة الانفعالية (الصيحة) في رقص النشوة لم تتخذ شكل فكرة بعد، حين كانت تتكرر، اكتسبت طابع اشارة ذا معنى، أي طابع دلالة على فعل معين "[١].

هذا التصور ذو المعنى عن هذه الافعال هو محاكاة للحدث من خلال اعادة تمثيله باللعب، بالمحاولة للوصول إلى كنهه، بالرهبة التي يتركها الفعل في النفوس التي تعتبره كل شيء في حياتها، هنا يصبح الحدث مثالاً، نموذجًا هنا لا نستطيع القول اننا امام محاكاة ذات نفع مباشر للقائمين بها. . وتتحول من الايماءة والاشارة إلى الكلام، ومرة أخرى يصبح اعادة تمثيل الحدث على نحو تركيبي ابعد من الايقنة وبحاجة إلى استكنهاه الحدث على نحو اخر، وهنا تأتي الكلمات ولعل دراسة نظام الكتابة في العراق القديم تؤكد ما تم ذكره فالكتابة الصورية فعالية مبسطة من النقش والتزين صورت الاشياء وكأنها ترسمها عن طريق صورة تجريدية لكل (السمكة) أو اخذ جزء دال مثل (المثلث العاني) للمرأة ولكن "هذا الاسلوب لا يمكن أن يقود إلى بعيد، فحقائق قليلة يمكن تصويرها هكذا "[٢]، ومع هذا كله فإن الكلمة حتى فضاءها الجديد تفقد قيمتها بأختفاء مناسبتها أو استهلاكها أو غياب ما تشير اليه، ما لم تكن أي اذا ارادت ان تبقى معنى وليس كشكل فلابد ان تتوجه إلى اشياء جديدة إلى اشياء متحركة، وهكذا فإن مضامين عديدة تستوعب الفعل، واذ تصبح لدينا مضامين متعددة، الكلمة المتجددة، ذات المعنى المتحرك تولد الصورة الكلامية أي – المجاز ـ فما دامت الكلمة ـ الكلمات قادرة على اعطاء مضامين متجددة، فإنها قادرة على حبك المعنى هذا ـ على ان تجعل للكلمات غائية تسعى لها. وكلما ازدادت اهتمامات الانسان، وكثرت تجاربه، وارتفعت حياته سعى إلى تلطيف كيانه العام. المساكن اكثر رحابة، الاكل اكثر تنوعاً، الطموحات في المعرفة اكثر جرأة، وهكذا تزدهر الصورة الفنية كلما استطاع الانسان ان يقيم ثقافة وفنوناً متقدمة في ظل الحضارة الانسانية.

في الدراسات الفلسفية اخذ معنى الصورة منحى اكثر عمقاً استندت إليه معظم الدراسات الادبية والفنية ولعل في (البرمينذس) لافلاطون من اقدم ما وصلنا عن مفهوم

---

(١) جيورجي غاتشيف، مصدر سابق، ص ٧٧.

(٢) جان بوتيرو، بلاد الرافدين، الكتابة ـ العقل ـ الالهة، تر البير ابونا، (بغداد : دار الشؤون الثقافية، ١٩٩٠)، ص ١٢١.

الصورة حيث يرد فيه " يبدو لي ان هذه الصورة تنتصب في الطبيعة بمثابة نماذج، وان الاشياء الأخرى تماثلها وانها اشباه لها، وان مشاركة الاشياء الأخرى للمثل ليست سوى مماثلة لها "[1]، والواقع ان هذه الفكرة خادعة إلى حد بعيد والا ما جدوى كل الابداع اذا كانت غايتنا الحصول على نسخ تابعة في الوقت الذي نستطيع فيه ان نرى الاصل بمجرد التطلع حولنا، على ان ارسطو يتعمق في الصورة بمعنى اخر حين يناقش موضوع الصورة والهيولي ولعل مثاله عن المنضدة وكيف ان الغراء والخشب قد الف بينهما، فهيولي المنضدة (الخشب والغراء)، اما صورتها فهي الطريقة التي ركبت بها هذه المنضدة" فصورة المنضدة لا توجد الا بوصفها صورة لهذه المنضدة أو تلك، أي انها توجد صورة لهيولي بعينها "[2]، وعند أفلاطون فإن صورة المنضدة صورة مفارقة، أي ان المنضدة قائمة بذاتها، ومقابل المفارقة عند (أرسطو)، محايثة بديلة عن هيوليها، وتاريخ الفلسفة يدلنا باستمرار على ان الصورة نموذج يتأسس عند مناقشة فكرة الجمال، ومرجعيته في ذلك تلك المبادئ التي تؤطر مفاهيمه الفلسفية، فرجل مثل (الغزالي) ينطلق من مفاهيم اخلاقية ومرجعية دينية واضحة، فيعتقد ان الجميل كصورة اذا تناسب فيه الخلق وصفاء اللون كان ادراكه بصرياً، وان كان الجمال بالجلال والعظمة فيدرك بحاسه القلب ويستمر الغزالي ليقرر " ان لا خير ولا جمال ولا محبوب في العالم الا وهو حسنة من حسنات الله واثر من اثر كرمه وغرفه من بحر جوده سواء ادرك بالعقول أو بالحواس وجماله تعالى لا يتصور له ثان لا في الأمكان ولا في الوجود "[3].

عند الغزالي الجمال هو جمال الهي، وان كل الجمال الاخر هو جمال جزئي، فالصورة عنده خارجية تأتي بالتناسق والانسجام سواء أكانت سمعية ام بصرية، وهنالك الجمال الباطن أو الروحي الذي يدرك بالقلب ـ روحياـ وان هنالك جمالاً يولد لذة في العقل، وعليه فالصورة عنده عقلية وروحية وحسية.

في العصور الحديثة كانت النظرة الجمالية عند ديكارت تعتمد مرحلتين: مرحلة حسية اما الثانية فهي ذهنية ولا يمكن تصور الثانية الا بوجود الاولى، اما وليم هوجارت

---

(١) افلاطون، البير ميندس، (دمشق، وزارة الثقافة والارشاد القومي، ١٩٧٦)، ص ١٦٥.

(٢) الموسوعة الفلسفية المختصرة، ترجمة فؤاد كامل واخرون، (بغداد: مكتبة النهضة، ١٩٨٣)، ص ٤٢.

(٣) محمد علي ابو ريان، فلسفة الجمال، (الاسكندرية: دار المعرفة الجامعية، ١٩٨٩)، ص ٢٣.

(١٦٩٧-١٧٦٤) فصورة الجميل عنده مقاسة بالطبيعة من خلال شكل الخطوط التي تتألف منها وتباين تكويناتها، اننا بحسب (هوجارت) يجب ان نتجه إلى الطبيعة وسنرى عن طريق ادراكنا الحسي الاشياء "وكأنها محاطة بقشرة سطحية رقيقة شفافة مؤلفة من خطوط دقيقة متشابكة ومتلاحمة نستطيع ان نكشف عن باطن الاشياء بحيث تتكامل نظرتنا إليها من الخارج ومع نظرتنا النافذة إلى مراكزها الباطنة"[١]، وحتى نستطيع ان نحكم جمالياً لابد من الانتباه إلى مجموعة من العوامل المؤثرة منها: التنوع، والبساطة والتناسب، والضخامة، والتعقيد، وهو يضرب امثلة في كل نوع من هذه العوامل المؤثرة ويضع نموذجاً للصورة الجميلة من خلالها.

اما كانت فيجد ان الجميل وسط بين عامل الحس وعامل العقل دون الحاجة إلى نموذج نقيس عليه حيث إن الجميل يتراءى لنا في صورة ذات ابعاد وحدود "أي في صورة متناهية تقع في حدود ادراكنا العقلي"[٢]، وعليه فإن ظاهرة الجمال تثير اهتمامنا عبر انسجامها واتساقها ونظامها، اما هيجل فعنده الصورة أو الجمال هو تجلي محسوس للفكرة فصورة الفن كبنية تجل للمحسوس والخيال، ولابد لهذه الفكرة ان توضع في مادة أو صورة وتشكل. وحسب مطاوعة المادة تترتب الفنون الجميلة من الروحية إلى المادية.

اما الماركسيون فإن موقفهم من الصورة الفنية يستند إلى موقفهم المادي، فهم "يحللون الصورة الفنية على اساس الانعكاس (. . .) على اساس ان للمادة واقعاً موضوعياً مستقلاً عن وعينا وتفكيرنا"[٣].

اما الاتجاهات الأخيرة في مفهوم الصورة عن الفلاسفة المعاصرين فيمكننا القول ان هنالك اتجاهين رئيسيين اتجاه نظري ميتافيزيقي، يمكن تلمسه عند كروتشه وسنتيانا مثلاً واتجاه تجريبي كما عند ايبوليت تين واتين سوريو، فالاتجاه الاول يرى ان للجمال تعالياً على الحس وتجاوزاً له فكروتشه باعتباره حدسيا يعتبر ان المقابلة واجبة بين الجزئي المتجسد في الصورة الحسية باعتباره ادراكاً حدسياً وبين الاستدلال المنطقي كعملية عقلية تزودنا بالمعرفة العامة.

---

(١) المصدر نفسه، ٣٢.

(٢) المصدر نفسه، ص ٤١.

(٣) يخائيل اوفسيانيكوف، ميخائيل فرابشكو، جماليات الصورة الفنية، (عدن: دار الحمداني للطباعة والنشر، ١٩٨٤)، ص ١٠.

ولدى سنتيانا فكرته عن الجميل باعتباره شعور تجسم في موضوع فالفن هو "انتقال من مرحلة المادة إلى مرحلة الصورة، أي بمعنى الانتقال من المادة الجامدة إلى أخرى يصنعها الانسان ليتكيف مع رغباته وميوله "[1]، ولكن هل الرسام عندما يبدع رسماً يريد ان يرضي رغباته فقط؟ يستدرك (سنتيانا) على هذا فيقول ليست تحقيق الرغبة فقط ولكن ايضاً الوقفة الشعورية الممتعة التي يستشعرها الفنان ازاء ما يبدع.

وجاء التجريبيون وعلى رأسهم فخنر (١٨٠١-١٨٨٧)، فرأى ان الصورة هي تلك الخاضعة للاستقراء حتى نستطيع كشفها، فهي تبدأ من الواقع المحسوس. ومشكلة التجريبين هي محاولتهم وضع معيار للصورة عبر الجداول والاحصاءات حتى يستطيعوا الوصول إلى الجمال وقياسه، فالصورة عقلية عبر العلم الموضوعي فلا عجب ان ربط (فخنر) واتباعه لاحقاً بين الجمال والبيولوجيا أو بين الجمال وعلم النفس والاجتماع، والملاحظ ان محاولة ربط الجمال والفن بأقيسة العلم محاولة محفوفة بالمخاطر لانها تفسر الفن على ان يقول ما لا علاقة له به، نحن نستطيع ان نضع معياراً في حقول معينة ولكننا لسنا اكيدين من اننا نستطيع ان نضع وصفة أو معيارا نقيس بموجبها الابداع الجمالي.

ومن اكثر الدراسات معاصرة في هذا المجال يبرز عالم الجمال (ايتن سوريو) الذي يرى ان صورة العمل الفني هي كيفيته الداخلية ومن ثم فهو لا يرى انفصالا بين المادة الخام والصورة، لان الصورة تتحول إلى مضمون غير منفصل عن ماهية الشيء ذاته وتنطلق "رؤية سوريو الجمالية بالنظر إلى الكون، وهو ذلك العلم الكوني Cosmologique، الذي يهتم بالصورة Forms، وعلى هذا الاعتبار تتحول نظرة الفنان الخاصة والذاتية في خلق الاشياء إلى نظرة ذات طابع كلي فتصبح الاستطيقيا هي المعرفة العقلية المنظمة لمبادئ الكون الصورية "[2].

لقد استفادت المدارس الفلسفية في تحديدها لمفهوم الصورة من الادب كوعاء يحمل هذا المفهوم بشكل ايسر تناولا من النصوص الفلسفية العصية التناول وبدوره، استند الادب إلى الفلسفة كمرجع نظري لابداعاته ولعل مصطلح الخيالي احد المفاهيم الهامة في سبيل فهم الصورة والمدخل الذي اشتغل عليه (محمد غنيمي هلال) في تحديده لهذا المفهوم في كتابة النقد الأدبي يعطي تصوراً لكيفية اشتغال الخيال كمدخل للصورة في المذاهب الادبية.

---

(١) راوية عبد المنعم، القيم الجمالية، (الاسكندرية: دار المعرفة الجامعية، ١٩٨٧)، ص ٢٧٧.
(٢) راوية عبد المنعم، المصدر السابق، ص ٢٩٧.

فالخيال الذي هو "عملية توليد الصورة التي وظيفتها تصوير الحقائق النفسية والادبية"[(١)]، هو مفهوم حديث ثبته (كانت) والفلاسفة الرومانتيكيون رغم ان ارسطو اشار إلى الخيال ولكن بوصاية العقل عليه وهو المفهوم الذي اعتمد عليه النقاد العرب القدماء ايضاً ومنهم (حازم القرطاجني) في (منهاج البلغاء وسراج الادباء) حيث يقول عن التخيل "والتخاييل الضرورية هي تخاييل المعاني من جهة الالفاظ"[(٢)]، وطبيعي ان هذا فهم متقدم للخيال الذي يستنبط المعنى الكامن وراء رسم الصورة.

اما (كانت) فهو الذي يرى ان الخيال اجل قوى الانسان ويستند إلى هذا الرومانتيكيون، وعند حديثهم عن الشعر يكون (ورد زورث) اول من ادلى بدلوه في هذا المجال فيؤكد على الرابط بين الخيال والعاطفة لتكوين ما يشبه التفاعل الكيمياوي بين مواد متباعدة كي تصير مجموعاً متآلفاً منسجماً مولدة تعبيراً واثراً لا يهتم بالسطح الخارجي، فالخيال تصوير للحقيقة عن طريق المشابهة على ان (كوليردج) هو اكثر من يرتبط به مصطلحا (التصور والخيال) Fancy and Imagination، فهو يقسم الخيال إلى نوعين اولي وثانوي، فالاولي له وظيفة علمية وهو حاسم في كل ادراك انساني، اما الثانوي فهو راجع للاول مستند إلى وعي ارادي وعمله الخيال الاولي ولكن له طريقة عمله ودرجته لانه يؤلف أو يحلل الاشياء أو يوحدها ليخرج بابداع جديد هو الفن، وهو أي الخيال الثانوي يشتغل على مادة قوامها الخيال الاولي من مدركات "فيحولها إلى تعبير هي بمثابة تجسيم للافكار التجريدية والخواطر النفسية التي هي في اصلها مدركات عقلية محضة"[(٣)].

وقد طور كولردج نظريته في الخيال الذي يعني فيه الادراك من خلال مواجهة العقل لعالم الاشياء، ذلك العالم الذي يخلق نصفه ويدرك نصفه سواء كان الفن أو الطبيعة، ان كولردج يميز بين التصور والخيال على اساس التمييز بين شعر الموهبة وشعر النبوغ. ان التصور عملية ترابط بينما الخيال عملية خلق "فكما ان الخيال في عملية الادراك يفرض شكلاً ونظاماً على مادة الاحساس يقوم بنصف عملية خلق لما يدرك، فانه في الفن

---

(١) محمد غنيمي هلال، النقد الادبي الحديث، (بيروت: دار العودة، ١٩٧٣)، ص ١٦١.
(٢) الولي محمد، الصورة الشعرية، (بيروت: المركز الثقافي العربي، ١٩٩٠)، ص ١٣٩.
(٣) محمد غنيمي هلال، مصدر سابق، ص ٤١٣.

يؤثر في المادة الخبرة الاولية ويعطيها جديداً من الشكل والهيئة ولبلوغ ذلك، على الخيال اولاً ان يفكك المادة قبل ان يعيد خلقها، لانه ليس مرآة، بل مبدأ الخلق "[1] .

وبعد هذا التمييز بين التصور والخيال Fancy and Imagination، يعتقد كولردج والرومانسيون معه ان الطبيعة كائنات حية تشاركهم عواطفهم، وذواتهم محور صورهم وخيالهم، فالخيال هو قوة سحرية تطلق روح الانسان إلى النشاط اما البرناسية وهي حسب (غنيمي هلال) تناظر في الشعر المذهب الواقعي، فإنها تشترط بالصور المصاغة داخل شعرهم الموضوعية، رداً على الرومانتيكية التي اعلنت الذاتية في صياغة الصورة. ولذا نرى ان الصياغات الشعرية للصور عندهم في لجوئهم "الى الصورة المجسمة (البلاستيكية) ليسجلوا مظاهر الصور الكلية للاشياء والموضوعات التي يعالجونها، كأنما هذه الصور مرآة تعكس جوهر الاشياء "[2]، ودور المتلقي هنا ان يستشف ما يستشفه خلف هذه الصورة الموضوعية من افكار فلسفية أو مثل انسانية.

ولما رأت الرمزية ان البرناسيين يقفون عند الصور المرئية فقط قالوا لا يجوز هذا، بل ينطلق الشاعر من هذه الصورة المرئية ليتجاوزها إلى المناطق العميقة في النفس واللاشعور، وبما ان اللغة عاجزة عن التعبير عن هذا الغوز فلا مناص من ان توحي اللغة بالرمز المنوط بالحدس، وحتى تصبح اللغة قادرة على الايحاء، فعلى الشاعر ان يستخدم تراسل الحواس أي ان نقول اني اشم اللون بدلاً من قولي اني ابصر اللون، وهكذا فاللغة هي رموز في اساسها حسب اعتقادهم، اما وسيلتهم الرموز الأخرى فكانت تقتصد غموض الصورة الشعرية لان الصورة اذا وضحت فلا نجد متعة فيها، لكن هذا الغموض يمكن أن ينجلي اذا جهد المرء نفسه بالتأمل.

ونأتي إلى السرياليين الذين كانت من جملة مصادرهم تعاليم (فرويد ويونغ)، وغيرهم فهم اعتمدوا التحليل النفسي والاحلام، وتوجهوا نحو عالم الانطباعات الحسية عبر (الهلوسة الارادية)، وعبر التخيل الذي هو ليس غريزة التقليد بل هو "المنبع والسيل الذي لا يمكن خوضه صعوداً "[3]، فالمخيلة عند (بريتون) هي كل ما ينحو لان يصبح

---

(١) و. ل. بريت، التصور والخيال، موسوعة المصطلح النقدي، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، (بغداد: دار الرشيد للنشر، ١٩٧٩)، ص ص ٥٠-٥١.

(٢) محمد غنيمي هلال، مصدر سابق، ص ٤١٦.

(٣) فردينان الكيه. فلسفية السريالية، ترجمة وجيه العمر، (دمشق: وزارة الثقافة والارشاد، ١٩٧٨)، ص ١٨٠.

واقعياً، وعلى السريالي ان يثق بالالهام ويستلهم لـه خالقـاً صـورة مـن وجدانـه ولـيس بفكرة الخالص عبر الشعور.

ان الصورة عنصر اساس في الشعر السريالي وهي من نتـاج الخيـال الـذي ينبثـق مـن الالهام ويستسلم له.

والخلاصة بالاستناد إلى (اندريه بريتون) فإن الـوعي في نقطـة مـا يلغـى ايمـا تعـارض محسوس بين الواقع والخيال، بين ما يعبر عنه وما يستعصي علـى التعـبير "فالـسريالية لا تريد الوقوف عند حدود المنطق في هذه الصور، لان المنطق، كـالعلم يقـف عنـد حـدود ظواهر الاشياء ولا يكشف عن حالات النفس"[1].

ونستطيع ان نؤسس على ما مضى بالقول ان خلق الصورة الفنية من خـلال مفـردات اللغة الطبيعية هو اعلى ما وصلت إليه البلاغة قديماً وحـديثاً، البلاغـة الـتي كانـت منـذ القدم محصورة في فن الكلام تحديداً نجدها اليوم تتوسع لتشمل كل حقـول الفنـون، فـاذا كانت البلاغة قديماً تقف على ان تقوم الافكار والحجج فإنها اليوم تحدد كانزياحات عـن المألوف في التعبير، فالانزياح عن لغة المعيار ظاهرة لغوية من حيث النـشأة، وهـي تـربط الجانب البلاغي بالافق الجمالي في التعبير وهو مـا يـسمى بـالعربي بالمجـاز الفـني بمعنـاه الواسع "ان التغيير الذي يحصل في معنى الكلمة أو في بعض كلمات البناء أو التركيب أو تغير مواقعها هو ضرب من العمل الفني في الادب"[2].

فالبلاغة هي انزياح والصور البلاغية تطبيق لهذا الانزياح، فاذا خرجنا عن لغة المعيار كما مر فاننا نبرز الانزياحات، أي الاسلوب الخاص المتعين للصورة، والصورة البلاغية استثمار واسع للمجاز الفني بمعناه العام، ان الاسلوبية ترى في الصورة مظهراً جمالياً مـن مظاهر اللغة التي هي النص سواءاً أكان هذا النص ادبياً ام سـينمائياً ام تـشكيلياً وتـرتبط هـذه الاسـلوبية مـع ميـادين معرفيـة متعـددة مثـل علـم اللغـة والفـن البلاغـي وعلـم النفس.. الخ، اننا نعثر على الاسلوبية التعبيرية التي تستند بقيمتها وتحليلاتهـا إلى علـم اللغة المحض من خلال الاعتماد على المستوى الدلالي، أي تحليل الابعاد التي تخرج إليها اللفظة ضمن سياقها، في اطار لغتها، إلى قـرائن ودلالات جديـدة، مـن خـلال التـشبيه

---

(١) محمد غنيمي هلال، مصدر سابق، ص ٤٢٥.

(٢) عناد غزوان، الانزياح كظاهرة لغوية، محاضرة على طلبة الدراسات العليا، بغداد: كلية الفنون الجميلة، ٣/ ١/ ١٩٩٣، الساعة ٨,٣٠ صباحاً.

والاستعارة والكناية والتورية والمجاز . وهذا المستوى الدلالي نستطيع تطبيقه على الفن السينمائي كما سيأتي في حينه ، من هنا نرصد في مستوى الدلالة مجموعتين من الانزياحات : " أ- انزياحات استبدالية وتتميز باستبدال علامة بأخرى . ب- انزياحات تراكبية وتتميز بخلط في نظام تركيب العلامات "[1] .

ويقول صاحب الاستلال اعلاه (محمد الماكري) ان من الصعب التمييز في الخطابات البصرية بين المحورين الاستبدالي والتراكيبي لان العلامات البصرية تناسب اشياء أو كائنات لكنها لا تستقيم مع الافعال والصفات والظروف ، ويعتبر التبئير مشكلة رئيسية في العلامات اللغوية ويضرب (الماكري) مثالاً وهو :

" إلى الرباط سأذهب في الشهر القادم .

بؤرة .... تعليق

ويتساءل كيف يمكن ترجمة هذه الجملة إلى علامة أيقونية "[2] .

ولكننا في الملصقات والإعلانات نتمكن من توجيه المتلقين إلى ما نريد منهم ان يتلقوه فيتم التبئير من خلال الجمع بين الصورة والعلامة اللغوية ، فالانزياحات الاستبدالية هي تعويض علامة بعلامة ، والتركيبية تعتمد الاضمار والحذف والاحالة والمراكمة والفصل والقلب والمقارنة .

فالاضمار قضية رئيسية في فن الفلم عبر المونتاج السينمائي ، والاحالة تكرار علامة أو اكثر لكي تتركز عند المتلقي والمراكمة وهي تراكم في الصورة لخلق انطباع ما ، اما الفصل فهو انزياح المستوى التركيبي ، وهو يعطي ارتباطاً دلالياً في غياب الارتباط التركيبي مثل فن (الكولاج) . والقلب رتبة العلامة وجعلها تنطق في رتبة أخرى ويظهر هذا في المونتاج ، اما المقارنة فهي ابراز علاقتين بقصد تقابلهما .

ان مصطلح الصورة في اللغة يشمل التشبيه والاستعارة وتفرعاتهما وهو البلاغة عموماً ، وهنالك من يهتم بالصورة كدالة على جنس يحوي كل الانواع التصويرية من اينما جاءت . وهنالك من قصر مفهوم الصورة على المشابهة . وهذه كلها من المشاكل

---

(١) محمد الماكري ، الشكل والخطاب ، (بيروت : المركز الثقافي العربي ، ط١ ، ١٩٩١) ، ص ٣٣ .
(٢) المصدر نفسه ، ص ٣٤ .

التي طبعت النظر إلى دلالية الصورة. وبالاخص الصورة الشعرية التي كثيراً ما وصفت بانها دلالية، ولقد مر بنا مفهوم الصورة عند المناطقة والفلاسفة المختلفين.

وهذا المفهوم تلقفه البلاغيون العرب القدامى وطبقوه في نظراتهم للالفاظ والمعاني حيث اعلوا من شأن المعاني على حساب الالفاظ، مما ادخل الصورة في حدود عقلية صارمة، وعطل دورها الجمالي، وانسحب هذا على فهمهم لمفهوم التخييل الذي عدوه نتاجاً لمستويات دنيا في النفس وعلى كل حال اقتصر المفهوم القديم للصورة على التشبيه والاستعارة، أي يقتصر استعمال الصورة على صورة المشابهة، ولكن هل يكفي القول ان الصورة تشبيه واستعارة؟ واذن فلابد من تعريف التشبيه والاستعارة بالاخص وان وظيفتهما تحويل الالفاظ إلى صورة مرئية بسبب التحويل الذي تمثله بما يزاد على المعنى الذي تريده اللغة، وكأنما المعنى بحاجة إلى رتوش زائدة تحل محل الوصف، ويتحقق هذا بالاستعارة والتشبيه لتقديم الفكرة في شيء متعين، لكن الصورة لم تتكون لان الاستعارة والتشبيه وعاءها، فيلم تعد الصورة البلاغية هي وحدها المقصودة بالمصطلح، بل تخلو الصورة – بالمعنى الحديث – من المجاز اصلاً، فتكون عبارات حقيقية الاستعمال ذلك فهي تشكل صورة دالة على خيال خصب كما نرى في قول النابغة:

"يقولون حصن ثم تأبى نفوسهم
وكيف بحصن والجبال جنوحُ
ولم تلفظ الموتى القبور، ولم تزل
نجوم السماء، والاديم صحيحُ
فعما قليل.. ثم آب نعيه
فظل ندي الحي وهو ينوحُ"[(١)].

فهنا حركة داخلية يقابلها سكون في الخارج، واذن فهنالك صور فنية لا تعتمد المجاز اصلاً، ونستطيع القول انه إضافة إلى استطاعتنا ان ننشئ صوراً دون اعتماد المجاز فإننا نجد ان المجاز قد انجز الشيء الكثير للصورة وليس للشعر فقط رغم ان للمجازات فتوحاً جليلة في ميدان الشعر، بل وفي النثر ايضاً وفي الفنون الصورية غير النثر والشعر، فلدينا التشبيه والاستعارة والتمثيل والمجاز والكناية والايجاز، علماً ان هذه المجازات قد تأتي

---

(١) علي البطل، الصورة في الشعر العربي، (بيروت: دار الاندلس، ط٢، ١٩٨٢)، ص ٢٥.

بمفردها وقد تترابط فيما بينهما، فالمجاز هو لفظ اريد به غير المعنى الموضوع لـه في اصـل اللغة، واما التشبيه والاستعارة فهما جزءان من المجاز، والتشبيه لابد له من ذكـر المـشبه والمشبه بـه واداه التـشبيه، واذا اريـد التـشبيه في ذكـر الـشبه مـع حـذف المـشبه بـه فهـو الاستعارة، اما المجاز المرسل فهو غير مرتبط بقيود مثل قيود التـشبيه أو الاسـتعارة، امـا الكناية فهي " ان يريد المتكلم اثبات معنى من المعاني، فلا يذكره، باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجـود، فيـومئ بـه إليـه ويجعلـه دلـيلاً عليه "[1]، وهذا ما يؤكد ان الكناية تستلزم اعمال الفكر لا معرفة اللفظ فقط، ودواعـي وجودها في اللغة كثيرة منها اجتماعية ومنها بلاغية، وما دامت للبلاغـة اهميـة كـبيرة في رسم الصورة في اللغة والشعر على وجه اخص، فإن الصورة والرمـز والمجـاز ويـضيف لهما مؤلفا كتاب نظرية الادب، الاسطورة يقولان ان لهذه المقـولات دوراً هامـاً لنظريـة الشعر عندما يلتقيان "احدهما خاصة حسية، أو ان الحـسي والجمـالي متواصـلان (. .)، الاخر (الكناية) أو (علم بيان)، فهو (التورية) التي تحدث بالاستعارات والمجازات، فيقـارن بـين العـوالم مقارنـة جزئيـة، وتـضبط موضـوعاتها بتحويلـها وترجمتهـا إلى مصطلحات أخرى "[2].

وهنا يجري الحديث عن الصورة البصرية والسمعية وغيرهـم، وترجمـة الاصـوات إلى الوان مثلاً، والحديث ايضاً عن مخيلة مقيدة وهي مخيلة سماعية واحـدة بـين قـراء الـشعر الاكفاء، ومخيلة بصرية متنوعـة وتختلـف مـن شـخص لاخـر، إن انتقالنـا مـن الـصور كتمثيلات اثرية للاحساسات إلى حقل التشبيه والمقارنة فهو الجهد الاكبر لهذا الجـزء مـن كتاب (نظرية الأدب). فيقول المؤلفان ان الـذين حـاولوا ان ينظمـوا مـا يـسمى بالـشعر الصوري لـم ينجحوا بالكامل ولم يعرفوا الصور كتمثيل مرسوم بـل عرفوهـا علـى انهـا عقدة فكرية وعاطفية، واثنوا على دانتي من ناحية تصويره وعدوا مخيلته مخيلـة حكـواتي إلى ان يصلا ان الصورة هي تشبيه أو انها (تنوب عن) أو تشير إلى شيء داخلي، وبالنسبة للرمز فهو مثل الصورة تتنوع مجالات ظهوره من المنطق والرياضيات إلى الادب إلى الدين

---

(١) محمد حسين علي الصغير، اصول البيان العربي، (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٦)، ص ١١١ .

(٢) رينية ويليك، اوستن وارن، نظرية الادب، (دمشق: المجلس الاعلى للاداب، ١٩٧٢)، ص ٢٣٩ـ٢٤٠ .

والرمز هو ايضا استعارة أو مجاز " وفي نظرية الادب يجب ان يستعمل كموضوع يشير إلى موضوع اخر لكن فيه ما يؤهله لان يتطلب الانتباه ايضا إليه لذاته كشيء معروض "[1] .

اما الاسطورة كلغة خيالية قائمة بذاتها، فهي اقدم العناصر في تراث الانسانية، وهي تستخدم في الادب كنوع من التفسير المجازي أو الرمزي الموسع للعالم، تشترك فيه نشاطات الانسان ومثله من خلال الدين والموروث الشعبي وعلم الاجتماع وغيره، وإذ تتصدى الاسطورة لتفسير العالم الذي يحاول الانسان ان يستجليه، فإنها أي الاسطورة، اليوم مدخل واسع للشعراء والروائيين والسينمائيين لتقديم صورهم الشعرية والادبية أو الفنية منتظمة في كل متماسك مع المعنى المعاصر الذي يريده المبدع في توظيفه للاسطورة في عمله .

ان البشر يختلفون في ادراكهم للاشياء، للالوان والاصوات والروائح وغيرها، ومما يؤثر على الادراك وبشكل يبين الخبرات والدوافع والانفعالات "ويعرف الادراك Perception، بأنه عمليه تنظيم وتفسير المعطيات الحسية التي تصلنا (الاحاسيس Sensation) لزيادة وعينا بما يحيط بنا وبذواتنا "[2] ، ويقول علماء النفس ان الادراك لا يعكس الحقيقة بدقة، لان الحواس البشرية قد لا تستجيب لكثير من معطيات الحياة، فالادراك يشمل انشطة متباينة للانسان، والانسان عادة يقرر ما ينتبه إليه اما من ذاته أو بسبب موضوعي، كذلك فإن المخ الانساني كنظام والحواس يساعدان على تحويل ما يراه، كتحويل الصورة الثابتة إلى متحركة ضمن شروط معينة- خاصية الابصار بالنسبة للفن السينمائي- أو مشاهدة لوحة فوتغرافية لمجموعة من البشر تركض، الصورة ثابتة ولكن ادراكنا يجعلها متحركة- وقل هذا عن الصورة في الفن أو الحياة وما تثيره من تداعيات، وبتركز الانتباه يصبح بمقدور المرء ان يجد معنى للمرئيات والمعلومات التي يتلقاها، وبفك رموز ما يتلقى من مرئيات يكون للانسان القدرة على ان يخزن المعلومات، وفي الادراك يقرر المرء أي المعلومات يستدعيها للحكم والمقارنة والسلوك، والادراك هو العتبة التي عندها تلتقي المعرفة بالواقع، وليس بالامكان أدرك كل شيء مرة واحدة، ان الانسان يرمز على شيء محدد والمحيط هو خلفية ما تمركز في بؤرة

---

(١) محمد غنيمي هلال، مصدر سابق، ص ٢٤٣ .

(٢) لندا . ل . دافيدوف، مدخل إلى علم النفس، (القاهرة: الدار الدولية للنشر والتوزيع، ١٩٨٣)، ص ٢٤٦ .

الادراك، وحياة الانسان عبارة عن التماعات ادراكية متعددة من محطة لأخرى حتى في البرهة الزمنية الواحدة.

ان الحواس بشكل عام تستطلع وتنقل وترسل المعلومات الحسية، ولكن البصر أو الجهاز البصري له حصة الاسد في ذلك، فهو يجهز الانسان بفيض من المعلومات عن البيئة المحيطة به، والدراسات العلمية تقول ان الانسان يصدق ما يراه فيما اذا تضاربت المعلومات الحسية، وبالنسبة للفن فالمادة هي الوجه المحسوس، ولكن تاريخ الفن يتوجه إلى حاستين فقط وهما البصر والسمع فيدرك بهما، ولو اخذنا الفنون الرئيسية الرسم والنحت والموسيقى والادب والسنيما والعمارة والرقص لوجدناها تتوجه إلى هاتين الحاستين فحسب، وصحيح ان الملمس والتذوق والروائح حواس نستمتع بها لذاتها ولكن القيمة التي تنتجها الفنون السبعة الرئيسة في مجال الاحساسات بالملس والذوق والرائحة تبدو غير ممكنة بشكل كبير فنحن نبحث عن هذه الاحساسات في الفنون البصرية والسمعية، والادب مثلاً قادر على توصيل هذه الاحساسات، ولهذا السبب ساد الاعتقاد ان البصر والسمع اعلى مرتبة من حواس اللمس والذوق والشم. وهنالك اجابة في علم الجمال على هذا الاعتقاد يجملها مؤلف (النقد الفني (جيروم ستولنتيز) بأن السمع والبصر لا يتلامسان مع موضوعاتهما عن قرب أي ان هنالك مسافة مادية بين الموضوع والسمع والابصار.

وعلى هذا فأنهما يسمحان بالتنزه الجمالي عن الغرض عكس بقية الحواس والحواس العليا اشد رهافة من الحواس الدنيا لانها "تستطيع ان تميز الاختلافات الكيفية بطريقة ادق، كما انها تستطيع في حالة امتزاج عدة منبهات سمعية أو بصرية، ان تميز كل عنصر من العناصر المكونة في هذا المزيج "[(١)]. اما الوسائط التي تشتغل بها الحواس العليا فهي تنطوي على علاقات مترابطة بين العناصر التي تشكل هذه الوسائط، فالصورة في فيلم سينمائي لها علاقة بما قبلها وما بعدها واللحن الموسيقي يرتبط بدرجة صوتية معينة على اساس صلته بجميع الدرجات الصوتية في السلم الموسيقي ولكن الروائح تبدو كل منها منفردة بذاتها ولا توحي برائحة أخرى مثلاً، أي لا يوجد نظام في الحواس الدنيا يمكن أن يقود خطانا، واخيرا فالحواس الدنيا تفتقر بشكل أعم إلى الدلالات الرمزية مثل صوت القطار في الدراما أو صوت الأذان في الجوامع أو اللقطة من اعلى أو اسفل في السينما.

---

(١) جيروم ستولينز، النقد الفني، ترجمة فؤاد زكريا، (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط٢، ١٩٨١)، ص ٣٣٦.

والواقع ان الانسان يجهز نفسه بعدة خطط لادراك الاشياء منها الثبات والشكل والأرضية والتجميع، فالانسان يثبت معطيات الادراك ان الشجرة خضراء حتى في الليلة حالكة الظلمة، وما درجات اللون الاخضر الا درجات لونية تستمد قيمتها من اللون المرجع، ولولا الثبات لعشنا في عالم حربائي غير مستقر يزعزع ثباتنا كبشر، كذلك فإنما نحن ندرك الاشياء عندما نراها على خلفية ما، ويتبادل الشكل والأرضية مكانهما حسب درجة الانتباه، ونحن عادة ندرك شكلاً واحداً لاول وهلة ولكن تركيز الانتباه يجعلنا نبدأ برؤية اشياء أخرى، وهذه الخاصية استلهمت في علم النفس لقياس مستوى الادراك ووظفت في لعب الخداع البصري ايضا، ومن الطبيعي ان الشكل يصبح شكلا اذا تحددت خطوطه الخارجية فتصبح له إذن حدود واضحة ونحن نحفظ داخل ذاكرتنا عبر خبرتنا البصرية اشكالا لا تحصى تساعدنا على التكييف وفهم الكون المحيط بنا، والعين ليست مقتصرة على التعرف على الاشياء المادية ولكن حركة العين نفسها قد تأخذ شكلاً دائرياً في مراقبتها لحركة شخص ما يدور أو انها عندما تتابع حركة الرقص تكون اشكالاً لا حصر لها، وبدورها تأخذ الأشكال معاني متعددة حسب خطوطها الخارجية ولهذا السبب هنالك معنى للمثلث أو المستطيل أو الدائرة فيما اذا تعاملنا معها في محيطنا اليومي، والخلفية هي احد الضرورات التي اعتاد الانسان ان يستخلص منها الاشياء.

والتجميع عنصر ادراكي مهم، فهو طريقة في تجميع العناصر البصرية الواردة الينا مما نراه من خلال التشابه والتقارب والتماثل والاستمرار والاغلاق فلقد جرى الاعتقاد ان العناصر التي تحمل نفس اللون أو الشكل أو التركيب تنتمي لبعضها بالتشابه، وكذلك بالنسبة للعناصر المتقاربة، وفي التجربة اننا عندما نرى مجموعة متقاربة في ساحة عامة وهناك عشرات من الناس المتباعدين فإن المتقاربين يبدون كأنهم من نوع واحد. وكذلك بالنسبة للتماثل فأمام اشكال متعددة نرى ان ابسط الأشكال تنتمي لبعضها، اما بالنسبة للاستمرار فنحن نستمر بادراك الاشياء ولنا القابلية على إنهاء الاحاطة بها، فنتابع الأشكال بخطوطها ومنحنياتها التي تستمر فيها حتى استقرارها أو احاطتنا بها والاغلاق هو قابلية ادراكية لدى الانسان عبر نظامه العقلي في اكمال ما انتهى ناقصاً أو محذوفاً أو غير مرئي، وهذا ما اعتمدته الدراما والادب والسينما في ترك النهايات مفتوحة، أو عدم اكمال الحدث وادراك المتفرج هو الذي يغلق المعنى، وهكذا فإن علم النفس يفسر الادراك، وعلم الجمال يبحث عن معنى ما ندركه عندما تشتغل الاشياء امامنا بشكل

اكبر مما تقدمه معطيات الادراك لاول وهلة، وقدمت عدة تفسيرات للادراك لعل من اهمها الارتباط بالموضوع المعبر عنه ليس بمعنى إلغاء الموضوع والركون إلى ما ارتبطنا به، ولكن عندما يكون الموضوع اهم من الارتباطات التي نحملها، فاللون الاخضر يستغرق انتباه المشاهد انفعالياً بشكل يفوق اللون ذاته وهذا ما لا يطلبه الجماليون، ولكن اذا كان الترابط بين اللون الاخضر والادراك بحيث يبقى في بؤرة الوعي، بحيث تتقوى نغمة الاحساس باللون ويندمج الترابط بالادراك فهذا ما سعى إليه علماء الجمال، ولكننا نعثر في علم النفس ايضاً على مدرسة هامة تصدت لدراسة الأشكال البصرية تلك هي (الجشتالت) حيث تقدم فرضياتها حول الادراك الحسي للصورة والاشكال والعلاقة بين مكونات الشكل أو الأشكال.

ففي مجال العلاقة بين الكل والاجزاء فهم (الجشتالت) يعتقدون ان ادراك الشكل البصري (صورة مثلاً) هو ادراك شعوري وحسي في الان نفسه، وكل ادراك هو كل شامل، فالمدرك يدرك الشكل كبنية كاملة، وكذلك فإن الكل يحتوي الاجزاء ويهيمن عليها ولهذا الاعتبار فإن "ادراكنا للشيء المنظور هو في الحقيقة تبين للعلاقات القائمة بين مكوناته بخلاف الرؤية التي لا تتجاوز كونها رصدا له في كليته "[1]، واذا جئنا للتنظيم الداخلي والخارجي للشكل البصري، ويتساوى في هذا التنظيم ما يقوله الجشتالتيون وما يقوله التكوين في الفنون التشكيلية من حيث الشكل وخلفيته أو الشكل والعمق الذي يتموضع فيه، وهنا يمكن ادراك الشكل قياساً إلى عمق معين على وفق خمسة قواعد هي :

قانون الصغر : حيث إن الشكل الصغير يبرز منفصلا مهما توسعت خلفيته أو عمقه، وكذلك فإن قانون البساطة، يقول ان الشكل البسيط يدرك بكيفية أبرز من الشكل المعقد وكذلك فإن قانون الانتظام والتقابل للشكل دوره في ادراكه اما قانون الاختلاف فهو المسؤول عن إدراكنا للشكل المبني بطريقة ابتكارية أو غريبة بالنسبة لما يحيطه من اشكال وهكذا فإن هذه المفاهيم في ادراك الأشكال البصرية تتوزع مبادئ التكوين والتصميم والعمارة وعلم الجمال، وغيرها، والملاحظ ان اللغة كنظام من العلامات فيها الشيء الكثير من قواعد الإبدال والحذف والاستعارة ويكفي ان نقول ان في المجاز المرسل يرد ذكر الجزء بمعنى الكل مثلا وفي حقل الدراسات السيميائية حيث العلامة الوعاء الذي

---

(١) محمد الماكري، مصدر سابق، ص ٢١ .

يضم احدث الدراسات في مجالات الادب والفنون فما هي العلامة ، يورد صاحب معجم المصطلحات الادبية المعاصرة تعريفه للعلامة بما يأتي :ـ

" **العلامة :**

١) حدث مدرك ، يشكل دليلا منتجاً لمباشرة ما ، عند (بريتو) .

٢) مفهوم اساسي في السيميائيات ، يمثل اشياء بصفة بديل ، عند (بنفست) .

٣) ويمكن لـ (العلامة) ان تكون طبيعية/ عرفية/ اعتباطية/ محفورة/ كودية/ دون كود .

٤) وتملك (العلامة) قيمة جملة ، أو عنصر جملة (مثال : الصليب الاخضر للصيدليات هنا صيدلية) "[(١)] .

والحقيقة ان هذا العريف جامع شامل لمعظم الأبحاث الواردة في حقل العلامة وفي المدخل الاستهلالي لعمل العلامات الذي حررته (فريال جبوري غزول) ضمن كتاب (مدخل إلى السيميوطيقيا) نرى ان الباحثة دارت في فلك التعريف اعلاه إلى حد ما . ان العلامة كمصطلح سيميوطيقي اشمل من الكلمة لأن الكلمة في ذاتها علامة لفظية تستمد قيمتها الدلالية من قيمة اللفظ في الثقافة المعينة وقل هذا عن الازياء والالوان والاشارات ، وفضلا عن الثقافة فالعلامة يمكن أن تكون طبيعية أو غريزية ، فالحيوانات (طيور ، حشرات) تستلهم علامات من الطبيعة فتسبت أو تهاجر ، والكلمة لها ثقل متعين في حقل العلامات وعند استخدامها مجازيا على سبيل المثال عندها يتوسع مدارها الدلالي فتصبح علامة ، والانسان يحيا في محيط يشكل معه نسيجاً متشابكاً من العلاقات مبنية على انظمة مكونة من علامات أي انظمة سيميوطيقية ، وهكذا نستطيع ان ندرس العالم باعتباره مجموعة من العلامات النسقية .

لقد صنف علماء السيميوطيقيا العلامات والعلاقة بينها ، فهنالك علامات لغوية ، وعلامات للثياب ، وللصور ، والسلوك وغيرها ، وهكذا فإن السيميوطيقيا تعني بماهية العلامة ، والعلاقة بما يحيطها شبها واختلافاً كذلك بفاعلية العلامة وبتوظيفها في الحياة البشرية .

لقد ارتبط ظهور علم العلامة اساسا بالعالم (فردينان دي سوسير) الذي يقول " اللغة نظام من العلامات System Of Sings ، التي تعبر عن الافكار ويمكن تشبيه هذا

---

(١) سعيد علوش ، مصدر سابق ، ص ١٥٨ .

النظام بنظام الكتابة أو الألفباء المستخدمة عند فاقدي السمع والنطق، أو الطقوس الرمزية... أو غيرها من الانظمة ولكنه اهمها جميعاً "[1].

وسوسير يعتبر العلامة ثنائية المبنى، كوجهي الورقة وهذان الوجهان هما الدال وهو الصورة السمعية أو النفسية للذي يستدعيها ومفهوم هذه الصورة والذي هو المدلول، ولكن الأبحاث بعد (سوسير) تقول ان الدال هو سلسلة الأصوات لا الصورة الصوتية فهو حقيقة مادية اما المدلول فهو الصورة الذهنية التي استدعتها هذه الاصوات، ودلالة العلاقة تنشأ من الربط بينهما، واعتباطية العلامة مفهوم اساس عند سوسير لأن ارتباط الدال بالمدلول ليس له صلة طبيعية وعليه فالعلامة اللغوية علامة رمزية، وهنا يجري التنازل قليلاً عن اعتباطية العلامة لان الرمز لا يمكن أن يكون اعتباطياً على نحو مطلق، ان علم اللغة عند (سوسير)و الباحثين غيره، بحثوا في اللغة كنظام ذي نسق، ولكن السيميوطيقيين جربوا أهدافاً أخرى على نحو انتقال الرسالة من شخص لاخر عبر شفرة ما، هذه الشفرة تسبح في عالم العلامات الاصطلاحية والأيقونية، اما العالم (بنفست) فقال : "ان الاعتباط يقع بين العلامة (دالا ومدلولا) والشيء الذي تعنيه، وليس بين (الدال والمدلول)، خصوصاً انهما من طبيعة نفسية (المفهوم والصورة الصوتية)، يتلازمان في اذهان الافراد من خلال الروابط متوحدة في ماهيتها وجوهرياً. ان الاعتباط يكمن بين اللسان والعالم، وليست العلاقات داخل اللسان اعتباطية، وانما هي ضرورية "[2].

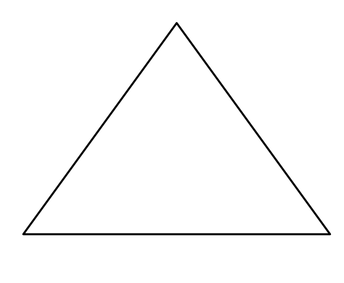
و (بنفست) يفرق بين انظمة سيميوطيقية ذات بعد سيميوطيقي واحد وانظمة تتوفر على البعد الدلالي والسيميوطيقي، بين انظمة لا تتجاوز نفسها وانظمة تحيل إلى بديل غيرها.

يأتي الباحث (موكارفسكي) وينظر إلى العلامات في الفن فيرى أنها تختلف من غيرها، فعلامات الفن مرنة دلالياً في حين ان غيرها من العلامات محدد بما تشير اليه، فعلامة الفن تصلح للاشارة إلى اكثر من مشار اليه، واختصر الباحثان (أوجدين وريتشاردز)، العلاقة بين الكلمات والاشياء بمثلثهما المشهور:

---

(١) فردينات دي سوسير، علم اللغة العام، ترجمة يوئيل عزيز، (بغداد: دار افاق عربية، ١٩٨٥)، ص ٣٤.

(٢) عبد الله ابراهيم، معرفة الاخر، مصدر سابق، ص ٧٦ـ٧٧.

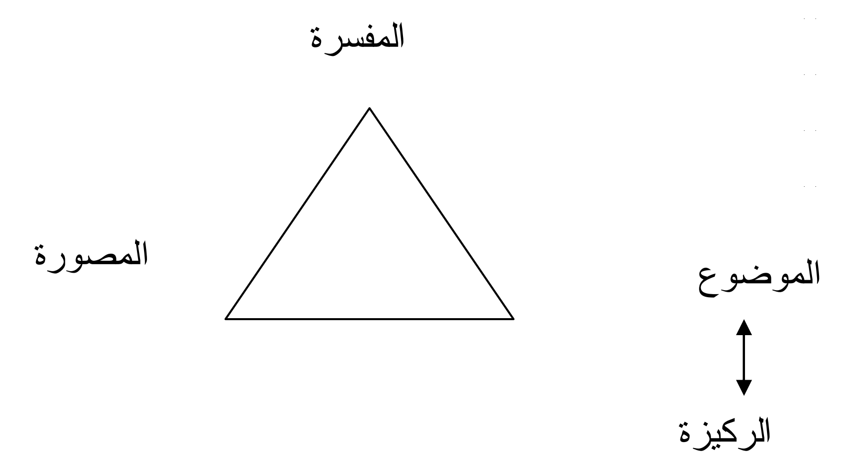


فالرمز هو دال سوسير، والفكرة مدلوله، والمشار إليه شيء جديد يعزف على وتر سوسير بشكل أو بآخر، ومن الملاحظ ان هذا المثلث يربط العالم بالعالم الخارجي.

اما (بيرس) فهو صاحب نظرية سيميوطيقية واسعة النطاق ذات فعالية واضحة خارج اللغة كعلم فيعرف العلامة كما يلي:ـ

" العلامة أو المصورة Repersentamen، هي شيء ما ينوب لشخص ما عن شيء ما بصفة ما، أي أنها تخلق في عقل ذلك الشخص علامة معادلة أو ربما علامة اكثر تطوراً، وهذه العلامة أسميها مفسرة Interpretant، للعلامة الاولى، ان العلامة تنوب عن شيء ما وهذا الشيء هو موضوعها Object، وهي لا تنوب عن هذا الموضوع من كل الجهات بل بالرجوع إلى نوع الفكرة التي سميتها سابقاً ركيزة Ground، المصورة "[1]، وهنالك مثلث اخر لـ (بيرس) يوضح ما يقصده:

(١) سيزا قاسم، واخرون، مدخل إلى السيميوطيقيا، حول بعض المفاهيم والأبعاد، (القاهرة: شركة دار الياس العصرية، ١٩٨٦)، ص ٢٦.



فالمصورة هي الحامل المادي للعلامة (دال سوسير)، والمفسرة هي مدلوله، ومفهومه للمفسرة يختلف عن (سوسير) فعنده انها ليست تصويراً ذهنياً أو مفهوماً بل هي علامة أخرى يولدها المتلقي في ذهنه نتيجة ما يتركه الموضوع عنده، على ان حجر الزاوية عند (بيرس) هو المفسرة لاحتمالاتها المتعددة.

اما الموضوع فيقابل المشار إليه عند (اوجدين وريتشاردز)، ولكن تحديد (بيرس) للموضوع ينطوي على تعقيد اكثر، فهو يعتبر الموضوع جزءاً من العلامة وليس من عالم الموجودات.

لقد اختلف المنظرون حول نوعية العلامة التي تربط الدال بالمدلول، أو بين العلامة وموضوعها، وقسموا العلامات إلى علامات اصطلاحية وعلامات أيقونية وغيرها، اما بيرس وهو يتصدى لإرساء علم علامات فيفسر كل الموجودات وقد أخضع كل من المفسرة والموضوع والمصورة بدوره إلى تفريع ثلاثي على ان ما يهم البحث هنا التفريع الثلاثي الذي يحدد انواع العلامات من خلال العلاقة القائمة بين الدال والمشار إليه أو بين المصورة والموضوع وكالاتي:

١) **العلامة الأيقونية**: وهي عندما تكون هنالك علاقة تشابه بين المصورة (الدال) والموضوع (المشار اليه)، مثل الصورة الفوتغرافية التي لا تشترط وجود الشيء المصور وهو ورقة (مصورة أو دال تحيل إلى شخص ما أو شيء ما (الموضوع أو المشار إليه وفق مبدأ التشابه النسبي).

٢) **العلامة المؤشرية:** وهي علاقة نسبية تنشأ بين الصورة والموضوع، علاقة الدخان بالنار، ويمكن أن تكون هذه العلاقة علاقة تجاور.

٣) **العلامة الرمزية:** وهي علاقة اصطلاحية بين الصورة والموضوع لا تستند إلى حجة أو منطق أو تشابه أو صلة مثل غصن الزيتون يرمز إلى السلام.

ان التسميات الأخرى للعلامات السيميوطيقية تقول إن أي اشارة تتضمن ثلاث علاقات " علاقة داخلية هي التي توجد فيها بين الدال والمدلول، وعلاقتين خارجيتين، احداهما ممكنة وهي التي تربط الاشارة برصيد معين من الاشارات الأخرى وتفصلها عنها بأدماجها في السياق القولي، والثانية فعلية وهي التي تربط الاشارة بغيرها من الاشارات السابقة عليها أو اللاحقة في هذ السياق نفسه "[١].

وقد وضع العالم (بنفست) شروطاً لتمييز أي نظام سيميوطيقي من خلال كيفية تأدية الوظيفة السيميوطيقية، ومجال صلاحية النظام وعدد علامات النظام وطبيعتها ونوعية توظيف هذا النظام.

ان تأدية الوظيفة ككيفية متعلقة بالحاسة التي تخاطبها علامات النظام ومجال الصلاحية يتحدد بالمدى الذي يفرض النظام قواعده فيه، بحيث تصبح ضرورة اتباعه واجبة، وعدد العلامات وطبيعتها نابع من الكيفية والمدى في الشرطين السابقين، وان نوعية التوظيف راجعة إلى العلاقة التي تربط العلامات، فإن لكل علامة وظيفة مستقلة عن العلامات الأخرى.

ومن المعروف ان النظام لابد ان " يكون محدداً تحديداً دقيقاً على مستوى العلامة المفردة وعلى مستوى التركيب طبقاً لقوانين معروفة مسبقاً "[٢]، فهنالك انظمة محددة بدقة ويمكن تحليلها إلى وحدات ثابتة ذات دلالة معروفة، اما الأخرى فهي لا تضم علامات محددة من ناحية العدد والدلالة، على ان المسافة التي ناقشها المختصون هي : هل توجد انظمة دالة خارج حدود اللغة الطبيعية؟ من تعريف السيميوطيقيا بأنها " دراسة لكل مظاهر الثقافة كما لو كانت انظمة للعلامة، اعتماداً على افتراض مظاهر الثقافة كأنظمة علامات الواقع "[٣]، نعرف ان اللغة الطبيعية لا تشكل نظام الدلالة الوحيد للتواصل

---

(١) صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الادبي، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ط١٩٨٧،٣)، ص٢٦.

(٢) سيزا قاسم، مصدر سابق، ص ٣٦.

(٣) عبد الله ابراهيم وآخرون، معرفة الآخر، مصدر سابق، ١١٩.

البشري، وعلى هذا الاساس فمن الممكن ان تكون الصورة نظاماً من العلامات تنطوي ضمناً على لغة، مثل القطع والمزج في السينما.

ونحن نناقش مفهوم الصورة فلسفياً، وتاريخياً، وبلاغياً، ونقدياً، وسيكلوجياً، وسيميوطيقياً، لابد وان يصبح الأوان مناسباً لنناقش الصورة كحقيقة مادية متعينة فعلاً، ولعل فن الرسم والفوتغراف هو اول ما يواجهنا في السرديات الصورية لاسباب كثيرة لم تغب عن منظري الفلم في الاشارة اليها.

لقد بدا فن الرسم في الحقبة الزمنية حوال (١٤٠٠) في ايطاليا، وكأنه يشير إلى ما سيكون عليه المشهد المسرحي الكلاسيكي، فهنالك مكان ذو ابعاد ثلاثة مقطوع بتحديد اطار اللوحة، انه "مقفول العمق بجدار (كما يقفل الجدار الخلفي المشهد المسرحي)، أو مفتوح على منظر بانوراما مشابه لستار المؤخرة في المسرح"[(١)].

ووجهة نظر المتفرج في هذا النوع من الرسم وجهة نظر المتفرج في صفوف المسرح الاولى، وكأنما اللوحة مرسومة بالاتفاق مع المتفرج، باستخدام المكان بشكل طولي، واذا كان المنظور اكتشافاً ثورياً في فن الرسم من اجل مشابهة الواقع، فإن الرسم بقي متقيداً بطبيعته الساكنة، وبقي الرسم في كل تاريخه يحاول الواقع بحرفياته وحتى الثورات الحديثة في تاريخ الرسم والتي بسبب اكتشاف "الفوتغراف الذي حرر الفنون التشكيلية من شبح التشابه ومضايقاته"[(٢)] اصبحت فعلاً ثورات فنية، ان السرد في هكذا نوع من الرسم وهو يتوسل بعناصر السرد يضيء امامنا مسألة غاية في الاهمية.

ان الزمن في الرسم الكلاسيكي يعرض بلغة مكانية بحتة، تبدو اللوحة مجزأة لأكثر من جزء والمكان ليس غير صلة عبور للفقرة الثانية من اللوحة، ان هذا يذكرنا بتلك الصورة الشعبية للأئمة والأولياء والأبطال الشعبيين، حيث تسيطر على المشهد فقرة رئيسية للبطل في حين يضم الاطار صوراً مصغرة متسلسلة تعرض محطات رئيسية في حياة الشخصية الرئيسية، تلك الصورة على نحو ما نراه في صورة تمثل (ماركوركيس) وهو يطعن التنين في حين اصطفت متسلسلة على محيط اطار الصورة لمراحل مختلفة من حياة هذا القديس، وفي عهد احدث حوالي القرن الثامن عشر بدات لوحات الرسم تنمو نحو

---

(١) مارسيل مارتن، اللغة السينمائية، ترجمة سعد مكاوي، (القاهرة: المؤسسة المصرية للتأليف والنشر، ١٩٦٤)، ص٢٣٠.

(٢) اندرية بازان، ما هي السينما، ص ١٠.

وحدة مكانية متشددة، هنالك عدة لحظات مركبة في اللوحة الواحدة لكن المكـان يـصبح اكثر حرية عندما يخضع للمنظور وتبقى الوحدة الدرامية نـسبية، وفي التطـور الاحـدث للرسم مع ظهور مكان مجرد من الابعاد مجـرد مـن العمـق، ومـع هـذا التـدمير للمكـان اصبحنا نرى في فن الرسم وجهات نظر متعددة، علوية وسـفلية ومائلـة... الخ، وكـل هذا يـذكرنا بوسـائل التعـبير الـسينمائية وعنـدما بـدأ الفـن الحـديث يتـصرف بالمكـان والاشخاص والضوء والظل والفترات خلال يوم واحد في تغير المنظور أو اللون نكون قد مهدنا لظهور الفن السينمائي، واذا كان الفوتغراف هو القاعدة التي انطلقت منها السينما فنرى جيـداً كيـف وصـلت محـاولات الانـسان إلى هـدفها في تـسجيل صـورة الانـسان وحركته، واذ يقول (مارسيل مارتن) : "ان التاريخ الجمالي للسينما هو خلاصـة مركـز من التاريخ الجمالي للرسم"[(١)]، نكون قد عرفنا كيـف تتوصـل اللوحـة في فـن الرسـم والصورة الفوتغرافية في تكوين عالم سردي يخضع لمتطلبات القص، وهـو يعتمـد علـى ركيزتين سرديتين اساسيتين. . "اولهما: ان يحتوي على قصة مـا تـضم أحـداثاً معينـة، وثانيهما: ان يعين الطريقة التي يحكي بها تلك القصة. "[(٢)].

ان الرسم اساسا فيه من يحكي بدءاً من تجذر فـن الرسـم في العـصور الوسـطى حتـى الان، نظرة إلى عنوانات اللوحات آنذاك مثل لوحة (جيوتو) الموسومة (صـعود القـديس يوحنا إلى السماء)، والتي تمثل شرفة بأعمدة على سطحها جمع من الملائكة وهو يـسحب إليه القديس الذي تسيطر كتلته على مركز الصورة، وعلى جانبي الصورة مجموعتين من الناس ما بين مندهش من الذهول الرباني وما بـين راكـع، وكـذلك لوحـة (الدينويـة) للرسام (فرانجيليكو)، التي تقص على مستويين: علـوي: للقديـسين وسـفلي للبـشر، وهكذا في كل اللوحات الملحمية الكبرى في العصور الوسطى أو عصر النهضة أو بعـدها حتى العصر الحديث، ولا عجب في انطوائها على قصة، لان اكثرها مستمد من الـتراث المسيحي بعهديه القديم والحديث والتراث الاغريقي والروماني، اما الطريقة التي تحكـى بها القصة فاننا ازاء تقنيات عديدة لهذا الروي، منهـا التكـوين الـذي يتوسـله الفنـان في ترتيبه العناصر المصورة في وحدة مشدودة ذات وجود منسق للحصول على افـضل تـأثير ممكن، كذلك الايحاء بالحركة، وهذا التكوين الـذي ينـشئه الفنـان عـبر الخـط والـشكل

(١) مارسيل مارتن، مصدر سابق، ص ٢٣٥.

(٢) حميد الحمداني، مصدر سابق، ص ٤٥.

والكتلة، له اهمية قصوى في تحديد تقنية السرد هنا، وليس من نافلة القول ان هنالك اصطلاحاً على نوع الخط وما يوحي به فيما اذا كان خطاً مستقيماً ام منحنياً ام افقيا ام عمودياً. . . الخ.

كذلك الشكل فيما اذا كان مثلثاً ام دائرياً أم على شكل صليب ام شعاعياً، وكذلك فإن للوزن الصوري للجسم (كتلته) اهمية لا تخطؤها العين، فيما اذا كانت كبيرة ام صغيرة، وكذلك علاقتها بالأرضية التي تقف عليها وعلاقتها بالكتل الأخرى، ونستطيع الحديث عن تقنيات عديدة أخرى مثل التوازن في اللوحة، ومركز السيادة، والإضاءة والتباين والتركيب والشفافية والحجم والمنظور وكذلك التعقيد والبساطة. . الخ.

على ان مشكلة السرد في الرسم أو الفوتغراف يصوغه (يوري لوتمان) في السؤال التالي: "هل يمكن أن يكون هنالك نظام علامات من غير علامات؟... هل يمكن لحامل المعنى ان يكون رسالة ما لا نستطيع ان نميز فيها علامات بالمعنى المقصود في التعريفات الكلاسيكية التي تشير بشكل رئيسي إلى الكلمة في اللغة الطبيعية"[(١)]، ويجيب لوتمان بأن النص السردي امامه طريقان كي يتحقق " الاول هو اللغة الطبيعية-توحد العلامات-الكلمات في سلسلة على وفق قواعد لغوية محددة وعلى وفق الرسالة المراد توصيلها، اما الثاني فهو عن طريق العلامات الأيقونية، ففي النص السردي الاول يؤلف النص من علامات، ولكن في النص الأيقوني ليس ثمة علامة، ان النص بأكمله يقوم بوظيفة حامل الرسالة، وان السرد هنا هو تحول تبديل داخلي لمواضع العناصر "ان مقدرة النص الأيقوني على التحول إلى نص سردي مرتبطة بقابلية حركة عناصره"[(٢)]، هنا نتحدث عن سرد بأولوية وجهة الدلالي وعلى هذا فإن الفنون الأيقونية لا تتلقى السرد اليا من الطبيعة الخاصة للمادة بل بأختيار نمط السرد.

ان الخاصية الصورية نسبية وليست مطلقة، ان (جرينكا) (بيكاسو) ليست تلك القرية التي دمرها النازيون، ولكنها هي فعلاً، وعلى هذا فإن الرسم والكلمة يتداخلان بحيث يضمر احدهما الاخر، والرسم ليس متاحاً لان يقرأه كل فرد، انه ايضاً شأنه شأن اللسان الطبيعي يقرأ داخل مناخ ثقافي محدد وموحد وبدون ذلك يصبح ادراك صعباً، على ان المختصين بالسرديات ينظرون للعلامات الصورية بالمقارنة مع الكلام كونها علامات من

---

(١) يوري لوتمان، بنية النص السردي، مجلة فصول، القاهرة: العدد٦، (شتاء ١٩٩١)، ص ٥٦.
(٢)المصدر نفسه، ص ٥٨.

مرتبة ادنى ، لان الكلام يحتاج إلى ادراك من نوع خاص للبحث عن العلامات فيه في حين ان الصورة كعلامة تدرك اكثر من الكلام ، ان اللغة تستطيع ان تشكل مركبات بسهولة " وقدرتها على الانتظام في سلاسل مصغرة أو مكروية Micro chaines ، ذلك ان الخاصية الشكلية لمستواها التعبيري تسهل استخلاص تلك العناصر القواعدية أو النحوية التي تؤمن الدقة (من وجهة نظر النظام اللغوي المعني) في ربط الكلمات وانتظامها في جمل مفيدة "[(١)] ، ومثلما يشتغل الشاعر على مادة اولية هي الكلام لخلق صور لغوية ذات طبيعة صورية بينة ، كذلك فإن الرسم يحاول ان يخلق انماطاً ووسائل سردية ، رغم ان الرسم بسبب من طبيعته العلامة ليس اداة مثلى كي يقيم نصوصاً سردية ، لكن سردية الصورة تحتاج ضمن ما تحتاجه إلى مرجعية خارج اطار الصورة مثلما مر بنا سابقاً ، مرجعية اسطورية ام دينية ام تاريخية...الخ .

وبظهور الفوتغراف فإن الرسم وهو يتلمس له حرية جديدة خارج اسر المحاكاة ظل محافظاً على تراث الرسم كله من حيث وجود القصة في اللوحة وتقنيات القص والتي تشكلان ركائز أي نص سردي .

وعندما استطاعت هذه الصورة الفوتغرافية ان تتحرك فإنها اضافت للصورة الفوتغرافية إلى جانب الصوت العنصريين اللذين وان كانا ليسا بالمكونين الوحيدين لتقديم الواقع ولكنهما " العاملان الوحيدان اللذان يجمعان بين صفتي الضرورة والكفاية "[(٢)] ، وعندها اصبح لدينا مصطلح جديد هو السينما ، الذي اراد ان يتخلص من ثبات الصورة الفوتغرافية كي يراكم صوره ليعرض لنا هذا الواقع الذي يغمرنا ، وما دامت السينما تعرض اكثر من صورة فهي تخلق لها طبيعة قصصية وساردة ولقد سجل المدعوان (وليام بول و ج . ويلز) في عام ١٨٩٤ براءة اختراع قدماها على النحو التالي : " سرد القصص عن طريق عرض صورة متحركة "[(٣)] ، ولوعدنا إلى مخطط جاكوبسون الشهير الذي هو الاساس لكل قصة :

---

(١) يوري لوتمان، مدخل إلى سيميائية الفلم، ترجمة نبيل الدبس، (دمشق: النادي السينمائي بدمشق، ط١ ، ١٩٨٩)، ص ص١٣-١٤ .

(٢) مارسيل مارتن، مصدر سابق، ١٤ .

(٣) يوري لوتمان، مدخل إلى سيميائية الفلم، مصدر سابق، ص ٥٢ .

القناة

المرسل .... المستقبل ←

الرسالة

فالمرسل عبر اتصاله بالمستقبل يتوسل بقناة اتصال ضمن سياق محدد يخضع لنظام رمزي من العلامات، والملاحظ ان الرسالة سواء كانت كلمة أو صورة ذات طبيعة سيميائية، لأنهما لا يتضمنان الاشياء ذاتها بل ما يكافئها، في النص الكلمي قابلية عالية للتقطيع إلى وحدات منفصلة ـ علامات وفق آلية لغوية خاصة، تتألق هذه العلامات سلاسل مكروية في مركبات ذات مستويات مختلفة، في حين النص الصورة أو الصوري لا يقبل التقسيم إلى وحدات منفصلة، في النص الكلمي اذا اردنا إضافة معلومة جديدة نضمنها الرسالة النصية، يتوسع النص لدينا، بينما في الصورة نضيف هذه المعلومة للمساحة نفسها ـ يجري تحويل النص أو توسيعه لكن من الصعوبة بمكان تكبيره كمياً، في النصوص الصورية والنص الكلامي علامة ونص لكنهما مختلفان كليا... في أي نص كلمي... الكلمة كعلامة تسبق النص، أي ان لها وجود سابقاً للنص، في النصوص الصورية. . النص اصلي حتما، العلامة اما ان تتطابق مع النص أو هي نتاج ثانوي عنه، في السينما يمكن أن نعثر على اتجاهين سرديين: صوري وكلمي، ولا يمكن للكلمة إلا أن تكون مكوناً الزاميا في السينما، وحتى الفلم الصامت فنحن نرى العنوانات الفرعية، وهي تؤكد على انها بعيدة كانت ام قريبة، خافتة ام شديدة، في فيلم (المدرعة بوتومكين) لايزنشتاين، عندما يريد التأكيد على قرب الصوت فأنه يظهر بحروف كبيرة وإلا فحروفه صغيرة.

وحتى في فيلم حديث لا يستخدم الصوت ككلام فإن المتلقي يشعر بغياب الصوت أو هو ينشيء الكلام المفقود، وفي الافلام الناطقة فأننا وبإستمرار نجد نصوصاً كلمية لا تنضل وكلها ذات مدلولات، وخاضعة لشتى التأويلات لدى المتفرج، عنوانات فرعية، مقدمة مكتوبة على نحو ما نرى في الافلام التاريخية، في فيلم (حروب طروادة)، عنوان مكتوب بقدر الشاشة يشرح للمتلقي ما معنى الحرب الطروادية وأماكنها وأزمنتها وكذلك نرى اسماء المدن، واسماء لأماكن شهيرة، أغلفة الروايات، اسماء صحف ومجلات وبوسترات ولوحت فنية، ومن ثم الترجمة المكتوبة على الشريط الفلمي اذا كان

ناطقاً بغير لغة المتلقين، ولعل جهود فناني السينما في اكساب الصورة (الايقونة) مظهر الكلمة عبر المونتاج القائم على الفكرة بمعنى يخلق الفكرة، عبر تصوير الواقع واقتطاع دلالة معينة منه، وكذلك المونتاج القائم على التورية، وتمتلئ افلام (ايزنشتاين) بكثير من هذه التوريات، وكلك نجد المفارقة والتوازي والتماثل والتزامن واللازمة التي تشبه اللازمة الموسيقية على نحو ما فعل (د. و. جريفث) في فلمه (التعصب) لظهور امرأة تهز المهد بعد كل تتابع مشهدي كلازمة صورية، وقل هذا عن وسائل السرد الفلمية الفرعية ومنها طرق السرد الموضوعية نظراً لأنها عناصر من ضمن (العالم الفلمي)* نفسه مستخدمة استخداماً واقعياً، وهي موضوعية لأن غرضها دفع الحدث إلى امام، اما طرق السرد الذاتية فهي التي تجسم لنا المضمون الذهني للشخصية على الشاشة عبر خلخلة الدقة الواقعية للمروي وذلك بإدخالها لقطات لا تنتمي إلى العالم الفلمي.

ان طرق السرد الموضوعية وهي درامية اساساً قد مر ذكرها مثل ذكر التواريخ مكتوبة قبل اللقطة أو أثناءها، أو النصوص المكتوبة في استهلال الفلم وغيرها.

او التعليق الذي هو اصلح سينمائياً من النصوص المكتوبة من قبل المشاهد، والرسائل التي تقرأها الشخصية أو التي تكتبها أو التي تسلمها أو يتعاونان على قراءته نصفها نعرفه من خلال المرسل والنصف الاخر من خلال المرسل إليه بشتى الطرق، اما أن تنطق الشخصية ما هو موجود في الرسالة أو صوتها من خارج الاطار، أو ان نرى ما هو مكتوب في النص وقل هذا عن المرسل اليه، أو الذي تقع بيده الرسالة، واستطاع التعليق من خارج الاطار ان يقدم تعليقاً موضوعياً بضمير الغائب أو ضمير المتكلم أو مجموعة الغائبين، اما التداعيات والمناجاة وغيرها فإنها اصبحت طرقاً شائعة في السرد الفلمي.

في السرد الذاتي، نحن ندخل لقطة تفسيرية لا علاقة لها بالعالم الفلمي، والمثال الشهير من فيلم (الاضراب) لايزنشتاين، لعمال يتظاهرون زائداً لقطة للحرس القيصري يطلق الرصاص عليهم زائد لقطة لثيران تذبح في مجزرة ميكانيكية، أو ان اللقطة تضبب أو تترجرج تعبيراً عن حالة الشخصية أو هلوستها.

---

* العالم الفلمي: هو المقابل للكلمة الفرنسية دياجيتيك و دييجيز والتي تعني كل ما ينتمي بمفهوم سهل إلى الحكاية المروية، إلى العالم الذي تفرضه أو تقترحه (رواية الفلم) العالم الفلمي، انظر الهامش في كتاب اللغة السينمائة، مارسيل مارتن، ص ١٩.

والملاحظ في السرد الذاتي انه تعبير عن خصائص نفسية للشخصيات في حين ان السرد الموضـوعي تعـبير عـن خـصائص دراميـة بحتـة، ان الإسـراع بالـصورة أو الإبطـاء أو التشويه . . الخ، تعبير عن هذه الحالة النفسية وليست متعلقة بالمفهوم الشائع عن الواقع، ومن الممكن التحدث عن كـثير مـن طـرق الـسرد الذاتيـة الـتي تنتجهـا الـسينما سـواء بأسـتخدام الإضـاءة أو الـصوت أم حركـات الكـاميرا أو الانتقـالات، وفي الامكـان استخدام هذه الطرق الفرعية للسرد الفلمي بطرق ذاتية أو موضوعية فهـي ذاتيـة عنـدما تتخذ الكاميرا نفس وجهة نظر الشخصية وما هو معروض على الشاشة هو نفس ما تـراه الشخصية، ورأينا في (القاهرة ٣٠) للمخرج (صلاح ابو سيف) استخداماً ظريفاً مدرسياً وسينمائياً في آن واحد، فالبطل (محجوب عبد الدايم) عندما يدخل الحفلة التي اقامتها (فيروز هانم) يبدأ بأستعراض الجالسين فتلتقطه الكاميرا وهو يدخل الحفلة ومن ثم تتابعـه وهو ينتقل بين المحتفلين وهو يطلق لازمته الشهيرة (طز)، ثم تسبقه الكاميرا بالتنقل بين المدعوين فعلا، لا نراه ولكننا نتخيل انه ما يـزال يمـشي بـين النـاس، وهـذا الاسـتخدام نسميه مدرسياً لشعور (ابو سيف) باللبس الذي تسببه مثل هذه اللقطـات للمتفـرج لـذا فإنه تدرج باللقطات من وجود الشخصية إلى ما تراه على الشاشة، ولو كانت الشخـصية موجودة لأصـبحت هـذه الطريقـة مـن الـسرد موضـوعية لأن مـا نـراه علـى الـشاشة: الشخصية والمؤثر الذي يواجهها.

ان السرديات الصورية في الفلم استطاعت ان تتوسل بصرياً وبعـدد غـير محـدود مـن الوسائل في ان تعرض انواعاً من السرد الداخلية وبطرق واقعية أو غـير واقعيـة، اذا كـان للسرديات الكلمية ان تسترسل في عشرات من الفقرات الباطنية لإضاءة وتحليل أية لقطـة من الواقع أو الشخصية، فإن السرديات الصورية مقضي عليها بالتزام مبنى حكائي قـائم على الرؤية الخارجية من خـلال الـصوت والـصورة بالايحـاء أو الاظهـار، أو أن تجـسد بشكل مباشر أو بالترميز كل ما تقوم به الرواية مثلا في اسـتبطانها لأدق اعمـاق الـوعي، ولقد قام (مارسيل مارتن) بمؤلفه القيم (اللغة الـسينمائية)، بتبويـب لوسـائل الـسرد في الفلم مجملا اياها بثلاث عشرة وسيلة، فعن طريـق الكلمـة الواقعيـة المـستخدمة بـشكل واقعي اما كحوار تقليدي أو كمونولوج وعن طريق الصوت من خارج اللقطة سواء كان هذا الشخص نراه على الشاشة ام لا نـراه والموسـيقى والـصوت سـواء كانـت موسـيقى شارحة ام وصفية ام لازمة موسيقية تعود للظهور كلما كانـت الشخـصية في وضـع مـا،

والصوت كصوت التصفيق الذي تفكر به الشخصية فيما لو نجحت وكذلك الخدع السينمائية وحركات الكاميرا وزوايا التصوير والإطارات المنحرفة عن المستوى المعهود للرؤية، والرموز ذات الدلالات...الخ.

ان السرد السينمائي وهو يستمد كينونته من الوسيط التعبيري للفلم والذي هو سرد عبر تعاقب علامات صورية، وحتى الصوت الذي يضمه الفلم كحوار أو تعليق أو مؤثر، والكلام كترجمة أو عنوانات مكتوبة وغيرها، فإن هذا السرد السينمائي يخضع لذات القوانين التي تتحكم بالسرد أي وجود قصة تضم أحداثاً، وكيفية ما تسرد بها هذه القصة عبر وجهات نظر للشخصية الحكائية أو الراوي وعبر تقنيات السرد المعروفة كلها، ويبدو ان الفلم السينمائي وهو ينطوي على نظامين سيميائيين مختلفين اللذين هما الصورة والصوت (لغة أو أصواتاً أو غيره)، ويقوم بتوحيد هذين النظامين وجعلهما واحد ذلكم هو طبيعة النظام السردي في السينما.

رابعاً : سردية السيناريو بين السرديات الأدبية والصورة

في استعراضنا لخصائص السردية في الأدب والصورة خرجنا بركيزة أساسية تحدد السرد وهي قيامه على دعامتين مهمتين وهما: وجود قصة تروى أولا، ومن ثم تعيين الطريقة التي تحكى بها هذه القصة ثانياً، ونعود إلى توما شفسكي في تمييزه بين المتن الحكائي والمبنى الحكائي، إذ إن أي سيناريو مكتوب لابد وان يضم قصة تحكي وكذلك فإن له وسائله التقنية الإبداعية في إيصال هذه القصة، ونعود لنحدد في السيناريو نمطين من السرد: سرد ذاتي وسرد موضوعي، شأنه شأن الرواية في السرد الذاتي نتتبع القصة في السيناريو من خلال عدسة آلة التصوير فهي الراوي الذي يرى من خلال وجهة نظر محددة، في سيناريو فيلم المحاكمة نسمع صوتاً من خارج الشاشة يقول: "هذه الحكاية مروية في رواية عنوانها المحاكمة، ما معناها؟ ما الذي يبدو أنها تعنيه؟ لا سر هناك ولا لغز ينبغي حله، يمكننا ان نقول ان منطق هذه الحكاية هو منطق الحلم... أو منطق الكابوس.... الشاشة تغرق في اللون الأسود"[1].

---

(١) اورسون ويلز، المحاكمة، ترجمة وتحرير ابراهيم العريس، (بيروت: دار الطليعة، ط١، ١٩٨١)، ص ٢١.

ان وجهة نظر الراوية من خارج الشاشة هي الـتي سـتطبع المبنـى الحكـائي للـسيناريو كله، منطق الحكاية هـو منطـق الحلـم أو الكـابوس، وهـذا مـا نقـرؤه بوضـوح تـام في السيناريو المكتوب.

كيف يتحقق السرد الذاتي في الـسيناريو، انـه يتحقـق مـن خـلال شخـصية حكائيـة وعلاقتها بالمتن الحكائي إننا نرى ما تراه هـذه الشخـصية ومـا تؤولـه وتجعـل مـن قـارئ السيناريو مجبراً ان يتلقى وجهة النظر هـذه. في سـيناريو (المحاكمـة) المعـد عـن روايـة (كافكا)، هل نستطيع ان نتخلص من إسار ما قاله لنا التعليق.

قراءة متفحصة للسيناريو تقول ان وجهة النظر هذه هي التي طبعت السيناريو كلـه، أما السرد الموضوعي فإننا نراه واضحاً في راوية علـيم بكـل شـيء، في الـسيناريو، هـذا الراوية العليم لا يتدخل ليفسر بل ليـضع أمامنـا كـل مـا يجـري حتـى الأفكـار الباطنيـة للشخصيات.

والسيناريو هنا وهو يقيم كياناً فنياً يقسر نفسه على الأداء على وفق مقتضيات صارمة ألا وهي ان كل ما يكتب لابد له ان يتجسد بصرياً، والواقـع ان الـسيناريو كـنص وهـو يجبر نفسه الأداء باللغة الطبيعية وبمجموعة من المصطلحات كلها تبدو وكأنما تساوي نصاً مكتوباً بلغة من جنس واحد، ليس هنالك في السيناريو لغة مركبة مـن الكـلام الطبيعـي والمصطلحات التقنية فما يحاوله الادب عند السرد، يقوم به السيناريو على وفـق طريقتـه وهو يستهدف التحويل إلى وسيط تعبيري اخر.

في مقطع من رواية (طريق فلاندرا) يرد: "ثم رأى ذلك الشخص بمعنـى انـه رآه مـن اعلى حصانه، وظله المتحرك المداهم يطلع مـن بيـت، وهـو يـركض في اتجـاههم علـى الطريـق وكأنـه سـرطان"[1]، واذا اراد الـسيناريو كتابـة هـذه الفقـرة سـواء أكـان هـذا السيناريو اصلياً ام مقتبساً عن هذه الرواية، فسيكون كالتالي:

(لقطة عامة من اعلى لشخص يخـرج مـن احـد البيـوت راكـضاً، لقطـة متوسـطة: الشخص يركض باتجاه الشخص علـى الحـصان، لقطـة قريبـة: أقـدام الـشخص وهـو يركض، يبدو وكأن اقدامه تعاني من خلل ما).

---

(١) كلود سيمون، رواية طريق فلاندرا، ترجمة باسل فوزي، (بغداد : دار المأمون، ١٩٨٧)، ص ٩٤.

ويرد في سيناريو فيلم اليرموك ما يلي :

" المشهد الخامس عشر ، نهار ـ خارجي/ المدينة المنورة ، لون ضوء غريب ، مغبر ، في الجو يترشح عنه لون ذهبي ، المدينة تبدو متوهجة بأنوار من فوق كتفي شرحبيل بن حسنة ، راكباً حصانه وخارجاً من المدينة مع قوة من الاعراب "[1] .

لابد ونحن نناقش موقع سردية السيناريو من السرديات الادبية والصورية من ان نشير إلى ان المصطلحات التي يستخدمها السيناريو مثل المشهد والمكان والزمان المعلمة في اعلى أي مشهد جديد هي بعض من الطريقة التي يقدم بها المتن الحكائي ، وهي حسب (توماشفسكي) بعض من المبنى الحكائي وفي الاستهلال اعلاه يذكرنا هذا ببعض من اساليب الرواية الجديدة في السرد ، لأن السيناريو يأخذ في حسبانه ان غايته الرئيسة هي في تجسيده البصري اللاحق ، فأننا نرى ان اربعة انواع من وجهة النظر الرئيسية ، على نحو ما احصاه (لوي دي جانيتي) في كتابه ، (فهم السينما) فيما يخص سردية الفلم ، والسيناريو اذ يؤكد على هذه الانواع من زاوية الرؤية أو وجهة النظر ليس لانه يستطيع غيرها ، ولكن كما اسلفنا لانه ينتظر ان يتحول ، ولو أن بعض النصوص في السيناريو اكثر تعقيداً مما يبدو طالما استخدمت الحوار في اغراض تتعدى اغراض السينما التقليدية ، وسيناريوهات برجمان مثلاً واضحاً في هذا المجال ، ان السيناريو اذ يجسد موضوعياً فإن الشريط الصوتي يفتح آفاقاً كبيرة لانواع متقدمة من القص ، في سيناريو (سوناتا الخريف) للمخرج (برجمان) نقرأ :

" شارلوت : (وحدها) لماذا احسن وكأن درجة حرارتي ارتفعت لماذا اريد ان ابكي... هذا عناء يجب ان أخجل من ذلك... الفكرة دائماً الشعور بالذنب . . دائماً دائماً "[2] .

وهذا النوع من الحوار أو المونولوج في السيناريو يظهر لنا كيف يمكن للسارد ان يدخل في سياق السرد كشاهد أو بطل بتعليقاته وافكاره التي يمكن أن تكون حاسمة في تكوين الأحداث ودفعها نحو ذروتها .

---

(١) جارلس وود، سيناريو فلم اليرموك، (بغداد: المؤسسة العامة للسينما والمسرح، ١٩٨٤)، ص ١٦ .

(٢) طه حسن، الرواية في السينما، رسالة ماجستير، غير منشورة، (بغداد : كلية الفنون الجميلة، ١٩٨٧)، ص ٦٣ـ٦٤ . نقلا عن ملحق مجلة الثقافة الاجنبية، ١٩٨٠ ، ص ١٩ .

قلنا ان السيناريو طالما يفرد للصوت سواء كان حواراً أو مؤثراً حيز لا يقل أهمية عن البناء الدرامي للقصة المنطوي عليها فأنه يصبح سردياً لا يقل أهمية عن أنواع القص الأساسية المعروفة، أما في الصورة فإن سرديتها نابعة من الصورة المتجسدة علانية على الشاشة، إضافة إلى الشريط الصوتي الذي يتجسد هو الأخر كحوار أو مونولوج أو تعليق أو موسيقى أو مؤثر، ولكن هذا الصوت يصبح جزءاً لا يتجزأ من الفيض البصري الذي تهيمن عليه الصورة بشكل أو بأخر، حيث إن المدى الزمني الذي تستغرقه اللقطة والمضمون الدرامي الذي تنطوي عليه وحجمها كلها محددات للشريط الصوتي، فاذا كانت اللقطة تستغرق عشر ثواني فلابد ان يكون الشريط الصوتي بهذا القدر ما لم يوحد الشريط الصوتي مجموعة من اللقطات في تتابعها لتشكل وحدة سردية تضم إليها الشريط الصوتي كله لاداء واحكام هذه الوحدة السردية، وكذلك فإن المضمون الدرامي للقطة يحدد طبيعة الصوت المرافق. اما بالنسبة لحجم اللقطة فأنه وبطريقة متقدمة يجعل المتلقي يستشعر قرب الصوت أو بعده، إضافة لهذا فإن الشريط الصوتي قد يدعم الصور، بتآلفه أو تناقضه معها، وكلما فقدت الصورة عنصري الحركة والصوت كلما قلت سرديتها على نحو واضح، أو ان سردها يبقى بحاجة إلى مكملات أخرى كي تصبح وحدة سردية قائمة بذاتها.

ان انواع وجهة النظر التي احصاها (دي جانيتي) بالنسبة إلى سردية الفلم اعتمدها السيناريو بشكله العام المتداول مع بعض الاختراقات في السيناريوهات ذات الكفاءة النوعية المتقدمة وحتى نعطي تصورا لهذا كله نجد ان السيناريو:

لكي يقوم بالسرد على لسان الشخص الاول، فإن كل الجزء الصوري منه مسجل من خلال الوصف الذي على آلة التصوير المفترضة ان تجسده من خلال عيني الشخصية، بالتالي فإن المتلقي لا يصادف الشخص الاول، بل انه سيصبح الشخصية الحكائية، واستخدام مثل هذه الشخصية في السيناريوهات بشكل مطلق يجعل استخدامها للتحول إلى فن الفلم مسألة غير مستساغة اقتصادياً.

فلو كان هنالك مثلا مشهد بين فتى وفتاة والسرد من خلال الشخص الأول، فيكون المشهد كالاتي:

الفتاة مترددة، تمد يدها نحو الشاب (آلة التصوير) ثم تقبله (تقبل آلة التصوير).

ولكن السيناريو عموماً يمزج بين تقنية الشخص الأول والراوية العارف بكـل شـيء، بأبراز السرد من خلال وجهة نظر الراوية العارف ومن ثم وجهة نظر الشخصية الرئيـسية أو زاوية نظرها كما نرى في المشهد التالي من سيناريو الايام الطويلة:

" مشهد ـ ٨ـ ن/خ

مدينة سامراء

حوافر الحصان وهي تحفر في الرمال

محمد على حصانه بان مع حركته إلى ان تبدو سامراء

امامه في الافق وهو على حصانه متجها نحوها

شاريو إلى الامام في اتجاه المدينة التي اصبحت

اقرب من السابق

زوم إلى قبة الجامع (الهادي) "[١].

في الفقرات الثلاث الأولى من الاستهلال هناك راوية عارف بكل شيء ينقل للمتلقـي كل شيء، في الفقرة الرابعة، وعند كلمة شاريو، نكون قـد انتقلنـا إلى تقنيـة الـشخص الاول حيث إن مصطلح شاريو الفرنسي يعني باصطلاحات الفلم:

آلة التصوير المتحركة على سكة، بحيث سبقت الشخصية فجعلـت المتلقـي يـرى مـا تراه.

وعند كلمة زوم في الفقرة الأخيرة وهو مصطلح يعني الحركة الانقضاضية لعدسة آلـة التصوير، تصبح زاوية رؤية الشخص الأول على البؤرة التي يريدنا الشخص ان نـتمعن بها. في الرواية الشخص الأول يصادفنا بأحكامه وقيمه وتأملاته في قالب لغوي هو لغتـه الخاصة به.

في الفلم تقنية الشخص الأول تعني ان لا نشاهده مطلقاًن في الاستهلال الذي تقلنا من الأيام الطويلة، التحايل واضح على تقنية الشخص الأول بالراوي، أننا نرى الشخـصية الحكائية نغادرها شيئاً فشيئاً كي تضعنا بمواجهة ما تريد للمتلقي من أساليب السيناريو في تقنيات الشخص الأول ان يروي الشخص الأول ما يراه، ليس شرطاً أن نراه أو أن يتعين

(١) توفيق صالح، سيناريو فلم الايام الطويلة، (بغداد: المؤسسة العامة للسينما والمسرح، ١٩٨٤)، ص ١٦٦.

وجوده ولكن ما يقوله متجسد كصورة واضحة، إنه يروي مادته دون ظهوره في الأحداث التي يسردها...

في الجزء المقتطع من (المواطن كين) لـ(اورسون ويلز)، (ليلاند) وهو الراوية يحكي لنا طرفا من حياة كين، نرى أن السيناريو يتحايل على تقنية الشخص الأول. فيظهر لنا (ليلاند) في بداية المشهد وفي آخره (ليلاند يروي لمخبر الجريدة فصولا من المراحل الأولى لحياة كين.

١ـ " لقطة متوسطة: ليلاند (يبدو عليه التقدم في السن) جالسا في بلكونة المستشفى مرتديا (روب دي شامبر) آلة التصوير من فوق الكتف اليمين لمخبر الجريدة — ليلاند: وبعد مرور الشهرين الأولين لم تكن هي وتشارلي يريان بعضهما إلا وقت الإفطار. لقد كان زواجاً مثل أي زواج آخر

مزج بطيء إلى....

٢ـ لقطة عامة. اميلي (مسز كين) — تبدأ موسيقى خيالية بطيئة "[1].

ولكن أغلب السيناريوهات تكتب بصيغة الراوية العليم وذلك الراوية الذي يسميه تودوروف الراوي اكبر من الشخصية الحكائية أو (الرؤية من خلف). وهو الذي يسميه (توماشفسكي) السرد الموضوعي ... انه راوية يستطيع ان يروي كل شيء.

وان يدخل كل مكان حتى انه على علم برغبات الأبطال الذين لا يدركونها هم أنفسهم فهو قد يكون منفصلاً عن الحكي أو مشاركاً فيه... في سيناريو سحابة صيف:

" مشهد ٢٩ عصراً/ داخلي

داخل كابينة النوم

إبراهيم ممدد على فراشه

على الأرض والسرير فارغ يسرح في خياله — أصوات فتح أبواب مغلقة

---

(١) كاريل رايس، فن المونتاج السينمائي، ترجمة احمد الحضري، (القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتأليف، ط١٢، ١٩٦٤)، ص ١٦٤.

(زوم ان) إلى وجهه

مشهد ٣٠ ـ نهار ـ داخلي

ممر

فلاش باك

(تراك ان) إلى أبواب مغلقة تفتح واحدة تلو الآخر في دهليز

طويل عند الباب الأخيرة تفتح ونرى الجد جالسا على الأرض

ماسكا صبيا بيديه ورجليه بقوة ويحاول الصبي الإفلات دون جدوى.... .

مشهد ٣١ـ داخلي

داخل كابينة النوم

ـابراهيم متمدد وجهه يعكس مؤثرات تعكس انفعالات

انفعالات داخلية ابراهيم

يتحرك.... . "[(١)] .

ان وجهة نظر العارف بكل شيء في الرواية يمكن أن يكون منفصلا ويمكن أن يكون مشاركاً أيضا...

في السيناريو نموذج الراوية العارف بكل شيء المشارك نجده في سيناريو (توم جونز) في " المشهد ٢٤١

منزل السيد وسترن. خارجي

تصوير نهاري يعطي جو ليل.

تمتطي صوفي الجواد وتدلف هي وهونور في الشارع إلى الطريق المؤدي إلى لندن الذي يضيئه القمر بنوره، ويظهر عنوان: معلق.

بطلنا ألان في الطريق إلى لندن. وأول مغامراته كانت مع مجموعة من الرجال الذين لا يستطيعون ارتكاب جرائمهم الفاجرة ألا بالتستر خلف أرديتهم الحمراء "[(٢)] .

---

(١) قاسم محمد، سحابة صيف، (بغداد: المؤسسة العامة للسينما والمسرح،١٩٨٨)، ص٦٣ـ٦٤ـ٦٥

(٢) جون اسبورن، سيناريو فلم توم جوتنز، (القاهرة: الدار المصرية للكتاب، ١٩٧٢)، ص ٩٨ـ ٩٩ .

في سرد الشخص الاول والراوية العارف بكل شيء والتي هي اكثر طرق السرد شيوعاً في السيناريو نراهما متداخلين في الراوية والقص عموماً. الشخص الاول والعارف بكل شيء نراهما نمطين قائمين بذاتيهما قد يتبادلان المواقع .

الشخص الثالث أو ما يسميه تودوروف (الرؤية مع) أو الراوي يساوي الشخصية الحكائية والتي في القص نراها من خلال راوية معرفته محدد بقدر معرفة الشخصية الحكائية، " فلا يقدم لنا أي معلومات أو تفسيرات، إلا بعد أن تكون الشخصية نفسها قد توصلت اليها "[1] .

في السيناريو نجد مثل هذا الشخص من خلال تعليق لمعلق مجهول على المجرى الصوتي يتحدث عن الشخصية المركزية، والواقع ان مثل هذه (الرؤية مع) ضعيفة تماماً لأسباب كثيرة لأنها لا تدع القارئ يستنتج الفعل الدرامي بما قرأ من وصف للصورة، ان القارئ يقرأ شرحاً للفعل الدرامي لا ان يكتشف الدراما التي تنطوي عليها، احد التنويعات للرواية العليم (في رواية جين اوستن الغرور والتحيز) مثلا نعرف بماذا تفكر وتشعر اليزابيث بنيته حول الأحداث ولكننا لا نتمكن ابدأ من الدخول إلى وعي الشخصيات الأخرى.

اما ان الرواي اكبر من الشخصية وما يسميه تودوروف الرؤية من خارج، والواقع ان هذه الطريقة من الروى نادى بها (الان روب جرييه) منذ الستينات وقال انها اكثر صلاحية لفن الفلم منها للرواية ان العنصر اللغوي الملائم للقصة الجديدة، انما هو " الصفة البصرية الوصفية، التي تكتفي بأن تقيس وتقوم وتحدد وتصف "[2] . ويسميها (دي جانيتي) وجهة النظر الموضوعية تكتفي هذي الرؤية بأن يعتمد الراوي تقنية آلة التصوير فهو يعتمد كثيراً على الوصف ـ وصف الحركة ـ الاصوات، غير معني بما في دواخل ابطاله... ولوتمعنا في هذا المقطع من رواية غريبه وقارناه بصفحة من أي سيناريو لما وقعنا على اختلاف في النهج المستخدم بالكتابة، رغم ان تراكم هذا الوصف ينشئ قصة .

---

(١) حميد الحمداني، بنية النص السردي، مصدر سابق، ص ٤٨ .

(٢) روبير لافو، السينما المعاصرة، (جنيف: شركة تراوكسيم، ١٩٧٧)، ص ص٢٤ـ٢٥ .

" وإلى يسار الرصيف، يكون البحر أكثر هدوءا، كما انه أعمق خضرة، وتكون بقع من الزيت لطخاً زرقاء، خضراء عند اسفل الرصيف "[1].

في السيناريو مؤلف يستخدم وجهة النظر الموضوعية يعني أنه يصف بتجرد وبلا أيما انحياز الأحداث كما جرت فعلا ويترك القارئ أن يؤول.

أما بالنسبة للصورة فإن سردها يتحدد غالباً بوجهة نظر واحدة هي وجهة نظر موضوعية أو ما يسميه تودوروف الرؤية من خارج حيث الراوي اكبر من الشخصية الحكائية وعلى هذا الأساس فهو وسيلة سرد تختلف عن القص أو السيناريو، طالما ان الأساس فيهما هو اللغة الطبيعية وفي حالة الصورة السينمائية فإنها تنطوي على وجهات النظر الأربع التي تم مناقشتها في حالة السيناريو رغم انه ينأى عن السرديات الصورية كونها سرداً تجسيدياً لكل عناصر المتن الحكائي.

ان السيناريو شأنه شأن القص يترك حرية اكبر للمتلقي في التأويل، ان المقارنة الواجب أجراؤها بين سردية السيناريو وسردية القص هي، ان السرد القصصي بعامة يعتمد زاوية الرؤية وكيف يظهر السارد في الحكي وكذلك يعتمد مكان الرواية أو أمكنتها وأزمانها وطبيعة العلاقات بين شخصيات الرواية أو طبيعة الشخصية الحكائية نفسها، أما السيناريو فهو يعتمد هذا كله بالاستعانة بمصطلحات من وسيط فني أخر ألا وهو السرد السينمائي عبر تحديد حجوم اللقطات وتقنيات التصوير، وعلى هذا فإن السرد في السيناريو هو اقرب إلى السرديات الأدبية ان لم يكن هو سرداً أدبيا واضحاً، بقي ان نشير إلى أن السيناريو ينطوي على سرديته حتما ليس بمراكمة صورة، بل انه يقف في منتصف المسافة في إكمالها عندما يشير إلى الأحوال السيكلوجية للأحداث أو الأمكنة.

(١) الان روب غرييه، غيرة، (عمان: دار النشر للنشر والتوزيع، ١٩٨٨)، ص ٩٤.

الفصل الثاني
بنية السيناريو والبنى المجاورة

أولا : بنية القص

لقد بدا الاتجاه إلى تحليل القصة وبنائها على أيدي الروائيين أنفسهم لشعورهم بخطورة هذا الجنس الأدبي واتجاهه نحو التعقيد طالما هو يعبر عن تعقيد هذا الكائن البشري، على نحو ما فعل (هنري جميس) و(أ. ام. فورستر) وغيرهم. وسرعان ما تلقف المنظرون اسس وبنية الرواية بالشرح والتحليل، وبصدور كتاب صنعة الرواية لـ (بيرسي لوبوك)، توالت الكتب والابحاث تباعاً مسلطة الضوء على الرواية من كل جوانبها، وتعتبر محاولة (لوبوك) محاولة اولية لم تكتسب العمق والشمول الذي واجهته عند الشكلانيين الروس وتفرعاتهم، أو لدى البنيويين وما بعدهم.

ويتفق الباحثون على ان الإسهامة المهمة لدى (لوبوك) هي في مناقشة لزاوية النظر " اني اعتبر مجمل السؤال المعقد في صنعة الرواية محكومًا بالسؤال عن وجهة النظر، السؤال عن علاقة رواية القصة بها "[1].

ويستمر (لوبوك) فيقول إنه إذا ضعف سلطان الرواية في اية لحظة فإن القارئ لا يرى فيها سوى اصرار المؤلف على اكمال روايته، ويؤكد على الدراما. وحتى يفهم (لوبوك) العنصر الدرامي في الرواية فانه كان اميناً على الفهم الارسطي للدراما. فإن الروائي عندما يحاول مسرحة الأحداث الروائية فأنه " يتجه نحو الدراما فيأخذ له موضعاً وراء (المتحدث) فيبرز ذهن هذا المتحدث على حقيقته نوعاً من أنواع الفعل "[2]، وهو يتحدث عن وجهات النظر فيعتقد ان وجهة نظر المتكلم لا تمتلك حرية الابتعاد عن الناظر، ويقول ايضاً إن الراوية غير مرئي للقارئ ولكنه قريب بطاقته في العين الباصرة، وعليه فإن الكاتب يفضل الاسلوب غير المباشر على الاسلوب المباشر لتبلغ الرواية اعلى مرتبة من الدرامية.

---

(١) بيرسي لوبوك، صنعة الرواية، تر عبد الستار جواد، (بغداد: دار الرشيد للنشر، ١٩٨١)، ص ٢٢٥.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٣٨.

والناقد والروائي (فورستر) يتحدث عن اركان الرواية، ويقسمها إلى "الحكاية، الشخصيات، الحبكة الروائية، الاغراق في الخيال، التنبؤ، الاطار، النظم"[(١)]، حاول فورستر أن يناقش الحبكة والشخصية والعلاقة بينهما، كما انه قدم تصوراً للفرق بين الدراما والرواية، واقترب من (لوبوك) في مسألة زاوية الرؤية، واقترب من الشكلانيين الروس في تفسيره لمفهوم الحبكة وعلاقتها بالسرد وكأنه يتكلم كما عند (توما تشفسكي) في مفهومه للمتن الحكائي والمبنى الحكائي.

أما (ادوين موير) فقد حاول تنميط انواع الرواية تبعاً لحبكاتها، فهناك رواية الشخصية وراوية الحدث والرواية الدرامية والرواية التسجيلية.

والباحث المتمعن يرى ان كل الدراسات لتحليل بنية الرواية قبل الشكلانيين الروس لم تحط بعمق بفن الرواية والقص عموماً، ولذا فإن الباحث سينطلق من الشكلانيين الروس صعوداً لانه يعتقد ان هذه الإضاءات هي الأكثر اهمية لمعرفة بنية القص كما سنرى لاحقاً.

يقول العالم اللغوي (اندرية مارتينيت) عن البنية معجمياً بأنها : "كيفية بناء تركيب جهاز أو اية مجموعة"[(٢)]، من هذا التعريف نرى ان البنية ليست خاصية للشيء وإنما هي مسألة مفهوم أو مسألة ذهنية، وعند البنيويين "البنية هي المصطلح الاعم نتيجة لمبادئ أخرى ذات طابع شكلي موضوعي تتحكم في توليد وخلق العمل الأدبي، ويترتب عليها النظام الذي تتخذه الوحدات المكونة"[(٣)].

وعليه فإن الشكل حسب مصطلح البنية هو بناء متكون من الصياغات والقوالب المنطوية على عناصر معينة، وإذا كنا نتحدث عن شكل ينطوي على موضوع وعن التمييز بينهما فهذا التمييز راجع إلى مادة الأدب التي هي اللغة بجانبيها الصوتي والدلالي، فالصوتي هنا هو الشكل والدلالي هو الموضوع.

---

(١) أ. ام. فورستر، اركان القصة، ترجمة كمال عياد، (القاهرة: دار الكرنك، ١٩٦٠)، ص ٣٢.

(٢) صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الادبي، (بغداد: دار الشؤون الثقافية، ١٩٨٧)، ص ٢٩٣، نقلا عن :

Martient, Andre “ Structure and Language “, 1966k Trad. Buenos Aires 1971, P. 4.

(٣) المصدر نفسه، ص ٢٩٤.

في القص، البنية ترتبط بالحكاية والزمن والشخصيات والحدث، ولكن الحديث عن بنية القصة يعني الاعتماد على النموذج اللغوي في التحليل لاعتقادين رئيسين، الأول: "ان الظواهر الاجتماعية والثقافية ليست مجرد موضوعات أو أحداث مادية، بل هي موضوعات أو أحداث ذات معنى وبالتالي فهي اشارات، والثاني: ان هذه الظواهر ليست جواهر أو ماهيات قائمة في ذاتها بل إنها محددة بشبكة من العلائق الداخلية والخارجية... وإذا كانت الأفعال الإنسانية ذات معنى فلابد ان يحكمها نظام تحتي من التميزات والأعراف التي تجعل من المعنى أمرا ممكناً"[1].

وعلى هذا الأساس اشتغل البنيويون على القص باعتبار أن الحكاية ليست مجموعة أقوال بل ان فيها عناصر كثيرة لابد من تصنيفها تلك العناصر التي تدخل في تركيبها على أساس مستوى الوصف اللغوي.

فالجملة في اللغة هي أساس، ولكن القص ليس جملة، انه مجموعة جمل، أو أن النص بمجمله جملة، فإذا كان تحليل الجملة لغوياً في مستوياتها الصوتي، والنحوي والصرفي، والسياقي يكفي علماء اللغة في دراسة العلاقة بين هذه المستويات للوصول إلى المعنى، فإن اعتماد هذا المنهج في تحديد بنية القص يسمح بمعرفة المستويات الوصفية للقصة حسب مراتبها التي تكشف عن بنيتها العميقة.

لذلك اعتمد منظرو الرواية ما بعد الكلاسيكية وبالأخص ممن اشتغلوا في حقل السيميوطيقيا على حقول اللغة، فنرى (تودوروف) يتحدث عن نحو القصة.

و(غريماس) عن الفاعلين، والمسند والمسند إليه وهكذا، ولن نشغل البحث في التشعب لتحديد القصة والخطاب وكيف اختلف منظرو الرواية في تحديد المصطلحات، سيلجأ البحث إلى متابعة بنية القصة عبر أهم منظريها.

يتفق معظم المنظرون على ان بنية القص تعتمد بناء الزمن من حيث التركيب والتكوين وطبيعة هذا الزمن ومن ثم بناء المكان، وكذلك المنظور الروائي، والشخصية الحكائية، والوصف، ولقد اعتمد البحث ان يبدأ بالشخصية الحكائية لأنها في نظره هي أساس كل بنى القص الأخرى، فمنذ (بروب) وحديثه عن الوظائف وقوله: "ان ما هو

---

(١) عبد الله ابراهيم واخرون، معرفة الآخر، (بيروت: المركز الثقافي العربي، ط الاولى، ١٩٩٠)، ص ٤١.

Jonathan Culler, Stracturalist Poretics, P 4.

مهم في دراسة الحكاية هو التساؤل عما تقوم به الشخصيات، أما من فعل هذا الشيء أو ذاك، وكيف فعله، فهي أسئلة لا يمكن طرحها إلا باعتبارها توابع لا غير "(١)، فبروب يتحدث عن ما هو أساس الدور الذي تقوم به الشخصية، عمل تلك الشخصية في بنية القص، ومن الملاحظ ان (بروب) قصر عمله على الحكاية الخرافية لا غير، فكيف بالأعمال الروائية المعقدة؟ قد تتقاطع الوظائف وبشكل يصعب تمييزه. ونأتي إلى (رولان بارت) في مدخله إلى التحليل البنيوي للقص، فيؤكد على وجود صنفين من الوحدات الوظيفية استنادا إلى مختلف مستويات المعاني "بعض الوحدات تترابط مع وحدات من المستوى نفسه لكن بعضها الآخر لا يتكامل إلا بالانتقال إلى مستوى آخر "(٢).

ويتحدث بارت هنا عن فئتين كبيرتين من فئات الوظائف: الأولى توزيعية والثانية تداخلية أو ادماجية، ونستطيع ان تشير إلى أن (توما شفسكي) تحدث عن وظائف التحفيز الذي ذكر في البحث آنفا، وهذه الوحدات تتطلب علاقات فيما بينها. أما الوحدات التداخلية (يسميها بعض المترجمين العرب الوحدات الإدماجية) فهي كوظائف تختلف عن الوظائف التوزيعية، بعدم اشتراطها علاقات فيما بينها لأنها تشمل جمع الإشارات التي ينطوي عليها النص.

هذه الإشارات تنبثق من سمات وخصائص الشخصية، والجو العام للقص، وهي إشارات أو علامات تتوزع في الحكي هنا هناك، ويستلمها القارئ ليكون وجهة نظره حول طبيعة الحكي، ويستخدم بارت مثلا شهيراً من إحدى روايات (فليمنغ) وبطله (جيمس بوند) " عندما يقال لنا بأن جيمس بوند حين كان يحرس في مكتبه في دائرة التجسس ورن جرس الهاتف (رفع سماعة احد الخطوط الاربعة) فإن (المونيم) الكلمة اربعة تشكل وحدها وحدة وظيفية، اذ تنقلنا إلى تصور ضروري لمجمل سير القصة) ألا وهو التصور عن التقنية المتطورة البيروقراطية "(٣)، ان القارئ ينتقل من مستوى الدلالة

---

(١) حميد الحمداني، بنية النص السردي، ص ٢٤، نقلا عن:

V. Propp: Morphologie du cont. Traduction Marguerite Derrida. Tzretan Todorov et Claude Kalan. Seuil, 1970, P29.

(٢) رولان بارت، مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، مجلة العرب والفكر العالمي، العدد الخامس، (١٩٨٩)، بيوت: مركز الانماء العربي، ص ٢٣.

(٣) حميد الحمداني، مصدر سابق، ص ٥١.

إلى مستوى اعلى هو تصور سببه كل الدلالات في النص، ولهذا فإن الوحدات التداخلية ذات طبيعة عمودية في علاقاتها، وهي حسب بارت تحيل على مدلول وليس على فعل، ولهذا السبب فإن الوحدات التداخلية (الاشارية) اساس في النوع الأكثر عمقاً في القص كالروايات السيكلوجية مثلا بينما الوحدات الوظيفية من طبيعة الحكايات الشعبية.

يؤكد بارت على انه لا وجود لقصة دون شخصيات أو على الاقل دون فواعل، ان (بريمون) يرى ان كل شخصية يمكن أن تعتبر فاعلا لمتتاليات من الافعال الخاصة بهذا الفاعل، اما (تودوروف) فلا ينطلق من الشخصيات ولكن من ثلاثة روابط كبرى هي ما تنخرط به هذه الشخصيات يسميها محولات الأساس (حب، تواصل، مساعدة)، هذه الروابط ضمن قاعدتين اساسيتين وهما قاعدة الاشتقاق: اذا اخذنا في تحليلنا روابط أخرى، وقاعدة الفعل: اذا وجب علينا ان نصف هذه الروابط ضمن السياق الحكائي، ان الشخصية الحكائية عند بارت هي عمل تأليفي محض تنمو وتتكون وتتكامل من خلال النص سواء أكان للشخصية اسم متعين ام ضمير فهي تستمد وجودها من رحلتها داخل العمل الحكائي.

بماذا تمر هذه الشخصية؟ بم تتصف؟ نوعية علاقاتها. ان الدراسات الحديثة تعتبر الشخصية دليلا ذا وجهين: دال ومدلول، فالشخصية ليست مسألة قبلية شأنها شأن الدال اللغوي، انما تنهض لحظة تهيكلها في النص، فهي دال لانها تتخذ اسماء وصفات تبرز كينونتها، اما الشخصية كمدلول " فهي مجموع ما يقال عنها بواسطة جمل متفرقة في النص أو بواسطة تصريحاتها وأقوالها وسلوكها "[1].

واذا كانت الشخصية تتكون في النص فإن القارئ لا شك مساهم في تحديد هذه الشخصية عبر تصوره وخياله، عبر قراءته الواعية للعمل الحكائي وإصغائه إلى وجهات النظر (الراوية) وعبر سلوك الشخصيات نفسها في النص.

ويبقى للباحث البنيوي (غريماس) مساهماته الجادة في تحديد الشخصية الحكائية عبر نموذجه العالمي مستهدفاً نموذجا بنائيا عبر علم دلالة للحكي يقوم على ستة عوامل تتألف في ثلاث علاقات:

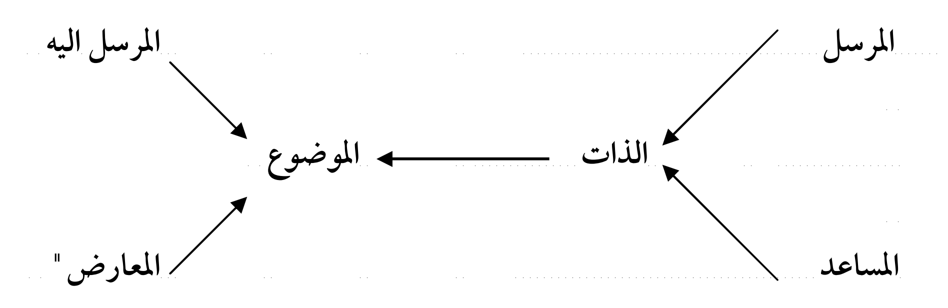
أ- **علاقة الرغبة:** من يرغب (الذات) والمرغوب فيه (الموضوع).

---

(١) المصدر نفسه، ص ٣٦.

ب- **علاقة تواصل :** من حيث إن لكل رغبة دافع الذي هو المرسل موجها إلى المرسل إليه (حيث إن المرسل والمرسل إليه كل منهما عامل يدخل في بنية الحكي وله وظيفة داخل هذه البنية) .

ج- **علاقة صراع :** إما ان يمنع هذا الصراع (أ) و(ب)، اعلاه واما أن يحققهما، وفي هذا الصراع عاملان (المساعد) الذي يقف إلى جانب الذات، و(المعارض) الذي يعرقل الجهود للحصول على الموضوع، "وهكذا نحصل من خلال العلاقات السابقة على الصورة الكاملة للنموذج العاملي عند غريماس :



ان هذا النموذج المكون من ستة عوامل هو الذي يشكل عند (غريماس) البنية المجردة في كل مادة حكائية .

وملخص القول أن غريماس وهو يتبنى مصطلحات علم اللغة مثل الفاعل والممثل يرى ان الممثلين يقومون في صلب كل حكاية، فالتشكيلات التي يكونونها هي القصة، اما الفاعلون فهم اصناف من الممثلين وتشكلاتهم التي تكون الجنس الأدبي، ونستطيع ان نتعرف عليهم من خلال وحدات كاملة للمعنى، هذه الوحدات الدلالية في المحاور الثلاث التي ذكرت، وحتى يجري تصنيف الفاعل لابد لنا من الانتباه إلى مسألتين وهما : العلاقة بين الفاعل والفاعلين وتموضعهم في العالم القصصي المحدد والأخرى ما يتصل بالمعنى العام الذي نعزوه لهم .

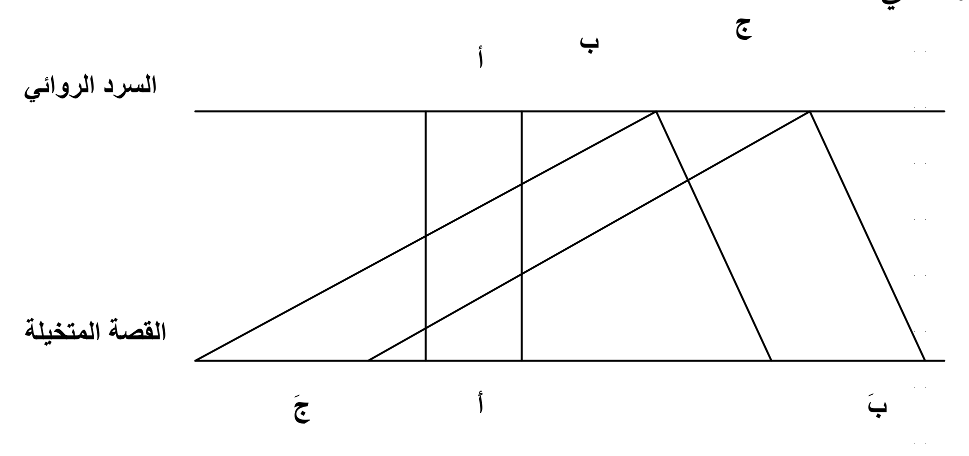
ان الشخصية الحكائية كوجود داخل عالم القص نتعرف عليها من خلال القضايا التي تثيرها علاقاتها بالشخصيات الأخرى، ومغازيها ومضامينها " وهي تتكشف في العالم القصصي في شكل أدوار محدودة العدد حتى تدرك ككل (Tout) معنوي فتكون بنية

فعلية Stracture actantielle ، واضحة المعالم رغم كثرة الشخصيات التي تتحرك في عالم القصة "[1] .

ان ما فعله غريماس وهو يحدد هذه الأدوار ويجمعها في فاعل دلالي جعل الشخصية حسب بحثه تتكون من إضمامات من الأفعال والوظائف ، وهكذا ينظر البنائيون إلى النص الحكائي كون الاساس فيه هو الادوار التي تقوم بها الشخصيات والتي بموجبها ينشأ المعنى العام الكلي للنص . أي الاهتمام بما تقوم به الشخصية وليس مظهرها الخارجي .

ان العنصر الآخر في بنية القص هو الزمن الحكائي ، والذي يعتبر اهم مكون من مكونات الحكي عامة .

والأزمنة في القص متعددة ، منها ما هو خارج النص ، وهذا ليس اختصاص البحث ، ومنها ما هو داخل النص وهو اهتمام البحث ، فما هو داخلي يتعلق بالفترة التاريخية التي تجري بها الأحداث والفترة الزمنية التي تستغرقها وتزامنها وتتابعها ، ولقد حسمت الدراسات الحديثة مشكلة الزمن المنطقي والزمن التسلسلي لصالح : ان تتابع الأحداث في رواية ما ليس ضروريا ان تتطابق مع الزمن الحسابي ، على اننا نستطيع ان نميز داخل الزمن الروائي زمن السرد وزمن القصة المتخيلة ، ويخطط (جان ريكاردو) في كتابه (قضايا الرواية الحديثة) ، مخططا يوضح فيه زمن السرد الروائي وزمن القصة المتخيلة وكالاتي :



(١) عبد الفتاح ابراهيم ، البنية والدلالة ، (تونس : الدار التونسية للنشر ، ١٩٨٦) ، ص ٣٧ .

من هذا نرى ان زمن القصة يخضع لمنطقية تتابع الأحداث بينما زمن السرد لا يتقيد بمنطقية التتابع ويقول ريكاردو :

" الحق أن استعمال المحوريين لا يبدو عليه انه تخطي، لدى معظم الروائيين المرحلة التجريبية وبالفعل فليس نادراً ان تقابل رواية ما تتالي الفقرات السردية أ، ب، ج، بأجزاء من القصة المتخلية مشتتة في نقاط شتى من الزمن، فتكون أ مثلا مشهداً معاصراً وتكون ب مشروعاً، وتكون ج الرجوع المألوف إلى الوراء "[(١)].

والقص قد تعامل مع الزمن تعاملا خلاقا فقد يبدأ القص في نهاية الحكاية أو يبدأ بشكل يتطابق مع زمن القصة، أو يبدأ متطابقاً ولكن يعود إلى أحداث ماضية ليست على توافق مع سير الزمن الطبيعي للقص، فالبناء الزمني مثلا في (الصخب والعنف) لـ (وليم فوكنر) يبدأ في ٧ نيسان ١٩٢٨ ثم يرجع إلى ٢ حزيران ١٩١٠ ثم يقفز إلى ٦ نيسان ١٩٢٨ ثم يقفز إلى ٨ نيسان ١٩٢٨.

فالقاص قد يجمد لحظة ما في ديمومة خالدة، أو قد يلخص عشرات السنين بجملة واحدة، يصدع الزمن تصدعا عميقاً في عوداته إلى الماضي وتجمده في الحاضر أو قفزاته في المستقبل وهنا على القارئ ان يعيد الترتيب، ان يستخلص المغزى من هذه المفارقات السردية استرجاعاً أو استباقاً للأحداث "لقد شعر جيد ودوس باسوس، بأنهما في حاجة إلى تصديع المنهج الفني ذي الخط الواحد للسرد، واستبداله بمزج هذه الحقائق المختلفة، وذلك رغبة منهما في استحضار حقائق مختلفة جداً "[(٢)].

وطبيعي ان القص يتوسل دائما بإيقاع زمني معين من خلال توقف السرد، أو سرعته، أو بطئه أو طبيعة المضمون الدرامي في الحديث نفسه تجعله سريعاً أو بطيئاً أو غيره، على ان كل الذين يتناولون هذه المسألة اتفقوا على صواب دراسة (جيرار جنيت) لها، من خلال نوعية العلاقة بين الحكي والقصة على مستوى الفترة الزمنية، فهنالك مثلا نقطة الصفر التي يتساوى فيها زمن الحكي مع زمن القصة وذلك في المقاطع الحوارية، ولكن الامر ليس دائماً هكذا بالنسبة لزمن القصة وزمن الحكي لأن هنالك تغيرات عديدة تنتاب هذين الزمنين.

---

(١) جان ريكاردو، قضايا الرواية الحديثة، ترجمة صباح الجهيم، (دمشق: وزارة الثقافة والارشاد القومي، ١٩٧٧)، ص ٢٥٠.

(٢) ر. م. البيريس، تاريخ الرواية الحديثة، ترجمة جورج سالم، (بيروت: منشورات عويدات، ط١ ١٩٦٧)، ص ١٩٣.

ان هذه التغيرات يسميها الباحث (حميد الحمداني) تقنيات حكائية للإيقاع الزمني بينما يسميها الباحث (سعيد يقطين) تغيرات زمنية تطرأ على مستوى القصة وعلاقتها بمستوى الحكي، والحقيقة انها تقنيات للبنية الزمني في القص ويجملها (جيرار جنيت) بأربع تقنيات وهي:

أ- التلخيص: يعمد القاص إلى تلخيص فترة زمنية طويلة بأحداثها، فيختزلها في حيز كتابي صغير دون ان يتطرق للتفاصيل.

ب- الوقف أو الاستراحة: في تقنية الوصف الحكائية توقفات يحدثها الراوي فتتعطل حركة الزمن، ولكن ماذا لو التجأ الابطال في القص إلى التأمل فيما يحيطهم، هل يحدث توقف في الحدث، ان ما يحدث هو جزء من طبيعة القص.

ج- القطع أو الحذف: يحدث كثيراً ان نقرأ (بعد مرور خمس سنين) أو يذكر تاريخاً في ثنايا الرواية، ويذكر بعده تاريخاً اخر نفهم منه مرور فترة زمنية. . فهذا هو حذف سواء أكان صريحاً كما في القص الكلاسيكي، ام ضمنيا كما في القص الحديث، وعلى كل حال فالباحث لا ينظر إلى هذه التقنية كونها قديمة أو حديثة لكنه ينظر إليها كونها وحدة بنائية في مجمل البناء الزمني الاوسع في القص من جهة ومن جهة أخرى فالقص البارع يعرف جيداً متى يقطع ولم وكيف؟.

د- المشهد: لابد وان ينطوي السرد الحكائي على مقاطع حوارية والذي يكون فيه زمن القصة هو زمن السرد، وتتم الاشارة حسب الضرورة إلى ان الحوار كان سريعاً أو بطيئاً ام متوقفاً.

اما الوحدة الأخرى في بنية القص فهي الوصف: كان الوصف في القص الكلاسيكي ضرورة تمهيدية كي يدخل القاص في عالمه الروائي لأن القاص آنذاك كان يعتقد ان الكائن لا يكون مفهوماً دون معرفة دقيقة بالأشياء التي تحيطه، فلا يمكن تخيل شخصية دون ان يجري تخيل بيته ومدينته وملابسه والدروب التي يقطعها و الاشجار التي يراها، ويتساوى في هذا أن يكون ما يصفه الكاتب أو الرواية حقيقياً ام متخيلاً، بل ان كاتباً مثل (وليم فوكنر) الذي يتخيل مكاناً اسطورياً فوضع له " حدودا جغرافية، وارقاماً للمساحة وعدد السكان واوجد للمقاطعة عاصمة وقرى، كلها من خلقه، وجعل هذه المقاطعة الخيالية في ولاية مسيسبي "[1].

(١) وليم فوكنر، الصخب والعنف، الطبعة الثانية، ترجمة وتقديم جبرا ابراهيم جبرا، (بيروت : دار الاداب، ١٩٧٩)، ص٥.

ومن الطبيعي ان الوصف بحجمه ونوعيته يتراوح من مكان لآخر حسب الشرط الجمالي الذي يبني بموجبه النص، ولم يعد وجود الوصف وجوداً مجانياً ولذا فإن الشخصية لها مكانها ولها وجهة نظرها وكيف ترى وماذا ترى، ولعل من اهم ما يبحث في الوصف، تلك العلاقة بينه وبين السرد، ولقد بحث هذه العلاقة (جيرار جنيت) بشكل مستفيض، فهو يعتقد بصواب اننا نستطيع ان نستوعب أو نحصل على نصوص وصفية خالصة، في حين من الصعوبة بمكان ان نستوعب نصاً سردياً خالصاً، ويقدم في كتابه (صور ٢) مثالا اعتمده اغلب من تطرق إلى هذا الموضوع فيقول:

(البيت ابيض، ذو سقف ازرق، ومصاريع خضر).

ويرى ان هذا الوصف لا يحمل أي ملمح سردي، في حين ان جملة مثل:

(اقترب رجل من المائدة واخذ سكيناً).

تحوي على فعلين، اقتراب واخذ، وتضم ثلاث اسماء، رجل مائدة، وسكين، ان المثال الاول خال من الحركة، اما الثاني، فأسماؤه ذات طابع وصفي لانها تعين مكاناً واشياءاً، والافعال نفسها تحمل في ذاتها طابعاً وصفياً، ويستخلص نتيجة مهمة في علاقة السرد بالوصف:

" ان الأمر يرجع دون شك إلى ان الأشياء يمكنها ان توجد دون حركة ولكن الحركة لا توجد دون اشياء "[(١)].

ولكن (جنيت) يتعمق اكثر في طبيعة العلاقة مشيراً إلى ان التقليد الأدبي الكلاسيكي اعتمد وظيفتين متميزتين للوصف: إحداهما تنبثق من نظام شكلي كون الوصف احد وجوه البلاغة التقليدية، اما الثانية، فكون الوصف عنصراً دلالياً يكشف بواطن الشخصية الحكائية ويعتبر عنصرا اولا في العرض الذي يقدمه النص.

ولكن ماذا عن الرواية الحديثة، وكيف يمكن لكاتب مثل (الان روب غرييه)، ان يجهد نفسه لصنع رواية قائمة على تجميع من حالات الوصف، أي أن يحرر الوصف من هيمنة السرد، ان حالات الوصف هذه " تتحرر من صفة لأخرى ومن فصل لاخر بشكل غير ملحوظ، حتى تصبح هذه الحالات نوعاً من التطور المذهل للوظيفة الوصفية "[(٢)].

---

(١) حميد الحمداني، مصدر سابق، ص ٧٩، نقلا عن:

Gerard Genette, Fugured: 11. Seuil, 1971.

(٢) جيرار جنيت، السرد والوصف، ترجمة د. مهند يونس، مجلة الثقافة الاجنبية، العدد الثاني، (١٩٩٢)، ص ٥٣.

انه يبدأ روايته (غيرة) بخارطة المكان الذي يجري فيه الحدث، مع دليل لمصطلحات الخارطة، ويستمر بوصف مستمر للمكان وحتى الشخصية تعتبر جزءا من حالات الوصف، ولكن ما يترشح في النهاية قصدية سردية لهذا الوصف.

ان الوصف كما مر بنا سابقاً يمكن أن يكون ذا وظيفة جمالية أو تفسيرية رغم ان (جان ركاردو) في (قضايا الرواية الحديثة) يحدد اربعة اشكال للوصف في علاقته بالمعنى:

١) الوصف يتحدد بالمعنى المراد منه.

٢) الوصف مرحلة نحو المعنى.

٣) الوصف يجري انطلاقاً من معنى ما.

٤) الوصف خلاق لمجمل النص الأدبي، لانه ينهض بالمعنى لوحده.

نأتي بعد الوصف إلى المكان في القص والمكان كتحديد متعين لجغرافية تجري عليها وفيها عوالم القص، وتجعله امراً محتمل الوقوع، يعرف المتلقي الوعاء الذي يضم ما يجري أمامه، لا يستطيع المرء ان يتخيل حدثاً ما لم يؤطر بمكان ما، هناك من اعتبر ان المكان هو الذي يعطي للقص مشروعية التأسيس، بل ان القارئ يتوهم أن اماكن القص اماكنه هو نفسه، (قصور الف ليلة وليلة) و(قلعة كتدرائية نوتردام) و (موسكو الحرب والسلم) و (ارجوحة) محمد خضير، وغيرها، كل هذه الاماكن تجعل القص أمراً محتمل الوقوع.

وقد يتأسس المكان عبر قنوات وصفية مسهبة أو من خلال إشارات قصدية في ثنايا السرد، ومر معنا كيف ان للمكان دلالة رمزية وفكرية في القص تجعله بنية اساسية من بناه، بيد ان المكان اخذ في الدراسات الحكائية الحديثة معنى اخر ذلك ما يسمى بالفضاء الحكائي، ويهمنا من هذه الدراسات ما يتعلق بالفضاء كمقابل للمكان، واشارات النص المختصرة للمكان كي يطلق فعالية تصور المتلقي، وتقدم (جوليا كريستيفا) مفهوماً عن الفضاء الجغرافي المرتبط بالدلالة الحضارية، ولقد بحث علماء النفس هذه القضية، ووجدو ان لكل حضارة رموزها وتقاليدها المكانية في الحقبة التاريخية المعينة ففي عصر معين: الوقوف على الأطلال مكون اساس للقصيدة العربية، وفي عصر اخر دليل التقليد السلفي العقيم... وهكذا.

ولكن المكان عموماً عند بعض القصاصين هو رؤية الراوي للحدث، فهذه الغرفة هي غرفة متعينة لان الشخصية الحكائية تسكنها وأنها غرفتها فقط. وليس غرفة شخصية

أخرى، وليس معقولا في رواية (المسخ) لكافكا، ان تتحول شخصية (ك) إلى حشرة من غير غرفته ومنزله وأشيائه، إن المكان هنا يتولد عن طريقة الحكي نفسه، انه مكان البطل ومجاله الحميم للحركة والتحول. ان المكان في القص عموماً مكتمل وواضح الابعاد حتى لو لم يجيء مرة واحدة، ان القاص يذكر البيت بشكل عام ثم يعود ليفصل احدى غرفه، ثم السلم ثم وثم، لكن البيت متعين قائم له دلالته الواضحة، ويبدو المكان في القص في معظم الأحيان واجهة مسرحية يتحرك حولها الابطال، فالمكان مفهوم شمولي أولا ثم قد تثير الشخصيات دلالات هذا المكان، ومن الطبيعي ان تبقى علاقة المكان بالبعد الزمني امرا واردا، فعندما ينتهي وصف المكان يأتي السرد ليؤكد حضور الزمان في الأمكنة.

و "المكان سواء أكان واقعياً ام خيالياً يبدو مرتبطا بل مندمجاً بالشخصيات، كارتباطه واندماجه بالحدث أو بجريان الزمن "[(١)].

ولابد هنا من الاشارة إلى الفيلسوف (باشلار) وكيف انه ينطلق من البيت القديم، بيت الانسان في طفولته هو اعز ما على الانسان من ذكريات، فهو البيت الذي أنمى ملكاتنا وخيالنا وكيف أن ذكراه مستعادة في كل الأمكنة التي نعيشها، فالبيت هو الحماية والامان، ويشير باشلار ان خزائن البيت وادراجه وصناديقه كلها تبعث فينا الاحساس بالبيت وأصل ثقتنا بالعالم. ويستتبع ذلك عش العصفور، القوقعة "وانطلاقاً من تذكر بيت الطفولة تتخذ صفات وملامح المكان طابعاً ذاتياً وينتفي بعدها الهندسي"[(٢)].

ان مسألة المنظور الروائي: وهي طريقة رؤية الراوي لمادته القصصية، وهي مسألة ادراكية يتدخل فيها الفكر والايدلوجية وعلم النفس والجمال وغيره... ان انتظام المادة الروائية عبر رؤية الراوي هي كما يشير (توما تشفسكي) المبنى الحكائي، أي التقنيات والاساليب التي تحكم انتظام النص.

فهذا الراوي يجسد تلك الرؤية عبر انتظامها في الزمان والمكان، فالراوي اذن بنية عميقة من بنى القص مثله مثل الشخصية الحكائية والزمان والمكان والوصف.

---

(١) رولان بورتوف، ريال اوئيليه، عالم الرواية، ترجمة نهاد التكرلي، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٩١)، ص٩٨.

(٢) جاستون باشلار، جماليات المكان، الطبعة الاولى، تقديم غالب هلسا، (بغداد: منشورات مجلة الاقلام ـ دار الجاحظ للنشر، ١٩٨٠)، ص ١٠.

وقد جرى تفصيل المسافة التي تحكم علاقة الراوي بالشخصية الحكائية في ما مر ذكره، فهنالك الراوي الذي هو اكبر من الشخصية الحكائية، والراوي المساوي، والراوي الأصغر.

" وتؤدي العلاقة القائمة بين الراوي والشخصية إلى اساليب مختلفة في صياغة النص القصصي، بعضها يتصل بالبناء الزماني والمكاني للرواية وبعضها يتصل ببنية الشخصية نفسها وأخرى لغوية تتصل بمسائل التعبير "[1].

ان المنظور الروائي كبنية أو زاوية النظر بحثت على مستويات من باحثين متعددين، فالروائي (هنري جيمس)، ميز بين الراوي المهيمن على السرد والراوي الذي يتنازل عنه لصالح شخصيات الرواية كي تعبر بشكل مستقل عن ذواتها.

ودعوته شهيرة إلى مسرحة الحدث لا إلى سرده. فالرؤية تتعلق بالطريقة التي يتم عبرها تقديم المدرك من القصة من خلال الراوي. . واذن فهي صيغة ادراكية للحكي (Mode) وعليه فإن " صيغ الخطاب تتعلق بالطريقة التي يقدم لنا بها الراوي القصة أو يعرضها "[2]. ان هذه الصيغ هي المسؤولة عن الأشياء عندما تكون معروضة أو مسرودة، في السرد الكاتب شاهد يقدم الأحداث، والشخصيات لا تتكلم بأسلوب غير مباشر، في الدراما تجري الأحداث مشخصة، فأقوال الراوي غير مباشرة وتهيمن فيها اقوال الشخصيات، في طريقة الأسلوب المباشر، على حد تعبير (تودوروف) وهي تستند على قاعدة من التحليل اللساني، وقد تتواجد الصيغتان في احد الروايات جنباً إلى جنب، أو تقتصر على إحداهما، ولقد جرت مناقشات نظرية متشعبة حول مصطلح الصيغة الذي يهمنا فيه تحديد (تودوروف) من كونها: طريقة الراوي في تقديم القص للمتلقي عبر السرد والعرض، وان طريقة اشتغالهما داخل القص هي الاساس، ويسمى (سعيد يقطين) حكي الراوي وحكي الشخصيات ما يسمى بتبادل الادوار الحكائية حيث يمكن حصر هذه التبدلات حسب ما يسميه:

١) الراوي ـ الشخصية.

٢) الشخصيات ـ الرواة.

---

(١) سيزا قاسم، بناء الرواية، الطبعة الاولى، (بيروت: دار التنوير للطباعة والنشر، ١٩٨٥)، ص١٨١.

(٢) سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ط٢، (بيروت: المركز الثقافي العربي، ١٩٩٣)، ص١٧٢

وتبعاً لنوعية العلاقة ما بين المتكلم واقواله ونوعية المتلقي يجري الحديث عن الصيغة، ويرتب سعيد يقطين، سبع انماط لهذه العلاقة وهي :

١) صيغة الخطاب المسرود : ذلك الذي يرسله المتكلم وهو على مسافة مما يقوله بطريقة مباشرة (الشخصية) أو إلى المروي له في الخطاب الرواي . "هذا مع اعتبار ان المتلقي عندما يكون مباشرا ، فأنه يكون على مسافة مما يروى له ، لذلك يمكن اعتباره غير مباشر لكن عندما لا تكون هنالك مسافة ، فإن صيغة الخطاب المسرد تكون صيغة فرعية لصيغ أصل "[1] .

٢) صيغة المسرود الذاتي : وهي عندما يكون بين المتكلم واقواله مسافة .

٣) صيغ الخطاب المعروض : هناك متكلم مباشر ومتلق مباشر دون تدخل الراوي .

٤) صيغة المعروض غير المباشر : وهي تدخل الراوي قبل العرض وفيه وبعده .

٥) صيغة المعروض الذاتي : وهي صيغة المتكلم إلى ذاته عن فعل يعيشه في التو أو في الإنجاز ، وعندما يكون نمط القول وسيطاً بين المعروض والمسرود أي كلاماً منقولا . . ان المتكلم ينقل كلام غيره سردا وعرضا فأننا نصبح امام نمطين .

٦) منقول مباشر : هنالك معروض ينقله متكلم من متكلم .

٧) منقول غير مباشر : هنالك منقول مباشر ولكنه محرف عن الاصل ويقدمه المتكلم بشكل القول المسرود .

ويبقى القول : إن من بنية المنظور القصصي صياغة التعبير ، وهي ما يسميه (جنيت) التميز ما بين الرؤية والصوت ، فالرؤية تخبرنا بالعالم التخيلي ، اما الصوت فهو التعبير على المستوى اللغوي ولعل (بوريس اوسبنسكي) وهو يميز يميز بين اربعة مستويات في منظور القص كان الاول الذي استفاد منه اغلب من كتب في هذا النوع ، فهو يقسم الرؤية أو المنظور إلى اربعة مستويات : المستوى الايدلوجي ، والمستوى الزمكاني ، والمستوى السيكلوجي والمستوى التعبيري ، في المستوى الايدلوجي يعتقد ان الرؤية تنطلق ببناء مستوى داخلي للقيم التي ينطوي عليها النص القصصي وهي إذ تحكم النص الأدبي فإنها تحدد الرؤية الذهنية للعالم ، ان هذا المستوى قد يقوده الكاتب بشكل مباشر أو تحمله إحدى الشخصيات أو تتصارع هذه الرؤية بين الشخصيات الحكائية ويترك الحكم للقارئ، وفي الحالة الاخير نكون ازاء ما يسميه (باختين) الرواية المتعددة الأصوات .

---

(١) سعيد يقطين ، المصدر السابق ، ص ١٩٧ .

اما بالنسبة للمستوى السيكلوجي : يعتمد هذا المستوى على طريقة الصوغ التي تقدم من خلالها مادة القص ويقسمها (اوسبنسكي) إلى قسمين : موضوعي وذاتي ، فالموضوعي عرض الشخصيات الحكائية والحدث من منظور الراوي ، والذاتي من خلل ادراك شخصية من شخصيات الحدث ، وطبيعي ان تصرف الشخصيات يمكن أن يراقب من الخارج أو تقدمه الشخصية نفسها أو من خلال الرواية العليم ، وهنا يكون داخلياً ويقودنا هذا حسب (اوسبنسكي) إلى ان المستوى الموضوعي يكون خارجياً أي الرؤية من الخارج ويكون الموضوعي داخلياً أي الرؤية من الوراء ، والذاتي خارجياً أو داخلياً عن طريق الرؤية مع .

أما المستوى الزمكاني للمنظور ، فقد جرت الإشارة إليه في ثنايا البحث .

وأما المستوى التعبيري للمضمون فهو اسلوب الشخصية الحكائية في التعبير عن نفسها ، فإذا كان الراوي هو الذي يقدم لنا الشخصيات عبر زوايا الرؤية المعروفة ، فإنه قد يقترب من منظور الشخصية وقد يبتعد عنه ، فالحوار هو اقرب ما يكون للشخصية مثلا ، والحكي الاجمالي عن الشخصية يأخذ مسافة ابعد أو قد يتداخل هذان الأسلوبان .

ثانياً : بنية الصورة

هل احتكرت الصورة الفوتغرافية مجال الفنون التشكيلية سواء بالصور الشخصية أو الطبيعية أو كل المدارس الحديثة في الرسم الحديث ، إن الملاحظة الهامة هنا انها احتكرت فعلا ، فإزاء التقنيات المتقدمة في العمليات المختبرية للتصوير الفوتغرافي ومن ثم التصوير السينمائي والتلفزيوني جعلتنا نرى كل ما نتخيله ونتصوره ، ولكن يبقى الحنين الكبير إلى جهد الانسان اليدوي ليسبغ اللمسة البشرية على ما نتلقى .

ان دراسة الصورة كعلامة حظيت باهتمام الباحثين الذين اشتغلوا في ميدان البنية ، ولكن الدراسة الرائدة للباحث والفيلسوف (شارل ساندرس بيرس) في مجال تحديد المرتبة الأيقونية للعلامة وفيما يخص الصورة ، حددت أول تعريف نظري لكيان اتصالي غير لغوي فهو يقول عن الايقونة انها "علامة تمتلك الخصائص التي تجعلها دالة حتى وإن لم يوجد موضوعها ، من مثل ذلك : جرة القلم التي تمثل خطاً هندسياً "[(١)] ، فالايقونة

---

(١) محمد الماكري، الشكل والخطاب، الطبعة الاولى، (بيروت: المركز الثافي العربي، ١٩٩١)، ص ٤٨ .

علامة تحيل على الموضوع بسبب من خصائص تمتلكها، ونحن نعرف بـديهياً ان الايقونـة تفهم لأننا نعرف الموضوع ولكن في حالـة تمثلـه الأيقـوني لا يعـود مهمـا ان يكـون هـذا الموضوع ماثلا امامنا ام لا .

ويعود بيرس للتحدث عن الأيقون والايقون الجزئـي ، فاللوحـة في فـن الرسـم مـثلا يمكن أن تسمى ايقوناً لانها اتفاقية بسبب من صيغة تمثلها ، ولكنها في ذاتها يمكن أن تكون ايقوناً جزئياً، وفي تقسيماته للايقون الجزئي يضع الصور كممثل لها، وفي توظيف نظرية (بيرس) السيميوطيقية في مجال البصريات ينطلق (ميهاي نادن) مـدير (معهـد التواصـل البصري والسيميوطيقيات) مـن مجموعـة فرضـيات تبحـث في دلالـة البـصري كـصيغة سيميوطيقية اساسية، في موازاة الصيغة الكلامية فيحددها بأن الصيغتين الـسيميوطيقيتين الأساسيتين هما : الجملة والصورة، وان هذه الصيغ متكاملـة فيمـا بينهـا ، وان العمـل السيميوطيقي البصري يمكن أن يتضمن علاقات سيميوطيقية حيوية جميلة دون ان يختـزل اليها ، والملاحظ ان الصورة اكثر سيميوطيقية من الكلمة* .

ان التساؤل هنا هو : هل تريد الصورة ان تحل محل الكلام؟ ، بل لماذا الصورة اصـلا ، ما دامت اللغة الطبيعية موجودة ، ان هذه التساؤلات تقودنا إلى الحلم الانساني الشامل في الوجود والتكون ، لماذا الشعر؟ لماذا الجمال؟ لمـاذا الحـب؟ ، فالـصورة بمعنـى الرسـم أو الفوتغراف أو اشتقاقهما . هي جزء من بحث الانسان عن معنى .

وعلى هذا يمكن المقارنة بين الصورة واللغة ، ولكن عندما تكون اللغة نظامـاً ذا نـسق دلالي نموذجي ، لا تملك الصورة مثل هذا النظام ، انهـا تتكـئ علـى انظمـة مـن حقـول متعددة ، ان الانسان ومنذ القدم استعمل الرسوم ككلمات ، وهـو ينـشئ لغـة مـن نـوع تصويري خالص ، ما هو اساس الصورة ، ما هو المتكرر فيها حتى تعتبر نظاماً؟ وما هـي الوحدة الاساسية في الصورة؟

ولنترك هذا قليلا ونصغي إلى دافنشي وهو يقول : " ان المؤكد أن لوحتك ـ ان كنت عرفت كيف تشكلها تشكيلا حسناـ سوف تترك اثر الشيء الطبيعي الـذي تـراه في مـرآة كبيرة "[1] . ان هذا القول يقودنا إلى المقولة الخالدة في الفن وهـي محاكـاة الطبيعـة ، تلـك

---

* راجع الشكل والخطاب ، محمد الماكري ، لمزيد من المعلومات ، ص ص ٥٩ـ٦٠ـ٦١ .

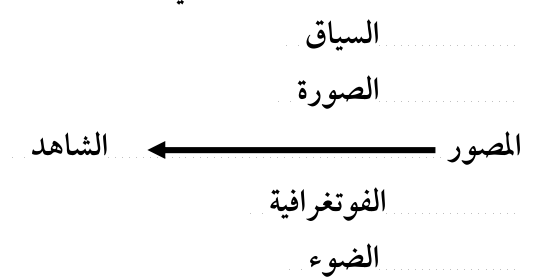
(١) جان برتليمي ، بحث في علم الجمال ، ترجمة د. انور عبد العزيز ، (القاهرة : دار نهضة مصر ، ١٩٧٠) ص ٢٣٣ .

التي قالها افلاطون وارددها بعده شكسبير في هاملت وهو يحض الممثلين على التمثيل الخلاق... ان النقاش عينه ايهما اجدر بالتأمل الفن ام الطبيعة؟ ولم نجد ان معظم المتلقين يميلون للعمل الفني وهل هم محقون بذلك؟

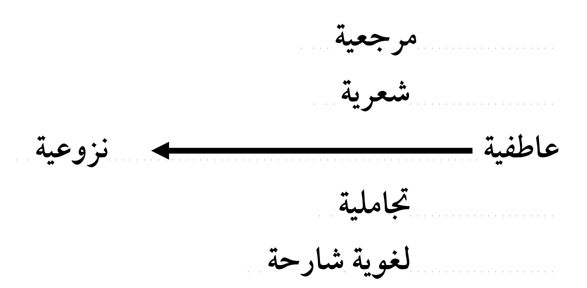
ان الفنانين يعتقدون بأن العمل الفني يقدم واقعاً فنياً يؤطره بإطار يعزله ويوفر له فرادة معينة، ان العمل الفني ليس عشوائياً، بل انه يدخل عالم الاختيار، انه يتحكم بالضوء وبزوايا النظر، ان اللوحة والصورة الفوتغرافية لا تنقل من الطبيعة بشكل ذليل، ان للوحة موضوعها وشكلها، فهي منظر طبيعي : امراة، حركة، شجار، وبعد ذلك الشكل الذي تجسم بفعل الوسيط الفني، وفي الصورة نرى ترتيباً للكتل والاشكال والخطوط والحركة والتي تعتبر بنية الصورة نفسها، حيث إن لكل من هذه العناصر بنية داخلية عميقة، ابتعاد احدهما يعني هدم تلك البنية التي بلغة التكوين تولد الدلالة المناسبة. ولغة التكوين المتجسدة بالتوازن ومركز السيادة، وخط النظر، والخلفية والمقدمة والضوء ...الخ، تجعل من اللوحة أو الصورة الفوتغرافية بنية قائمة بذاتها. . وكل ذلك يمر عبر خيال ابداعي.

ترى ما هو الخيال الابداعي في صورة فوتغرافية لشيخ متداع؟ ان الابداع هنا هو تلك اللحظة الموحية لا غيرها التي اختارها المصور، ومن ثم طريقة واسلوب تشكيل الصورة لم كانت السيادة للشعر الأشيب وهو يسيطر على المشهد كله؟ أو لم كانت السيادة لليد المغضوضنة وهي تمسك العصا؟ لم هذه التدرجات الكابية اللون؟ ان هذه المسائل كلها تقودنا إلى موقف الفنان في رؤيته لموضوعه المتشابك والمعقد.

واذا كانت ترسيمة جاكوبسن الشهيرة التي تضع للغة ستة عوامل لدراسة الفعل اللغوي وهي : المرسل، والمتلقي، والسياق، وقناة الاتصال، والشفرة، ، والرسالة، وان ايا من هذه العوامل يحدد وظيفة مختلفة للغة فإن هذه العوامل نفسها ممكن ان تطبق على الصورة المتعينة وبالشكل التالي :



إن أيا من هذه الوظائف لا تؤدي وظيفة واحدة فحسب بمعزل عن بقية الوظائف ولكن ما هي الوظيفة المهيمنة من هذه الوظائف الست في الوظائف، يحدد جاكوبسن ستا منها وهي كالاتي :



فالعاطفية أو التعبيرية تخص موقف المرسل من موضوع الرسالة، اما النزوعية فهي تريد إفهام المتلقي مضمون الرسالة والتأثير عليه. اما الشعرية فتتجه إلى رسالة الخطاب (الأدبي، الصوري، السينمائي)، والوظيفة اللغوية الشارحة تركز على الشفرة نفسها، والتجاملية تسعى لإبقاء الصلة دائمة بين المرسل والمتلقي، اما المرجعية أو الإشارية فتدور حول الموضوع أو حول الشخص الثالث (الغائب). ما الذي يجعل من الصورة عملا فنيا؟، ونحن ما زلنا مع (جاكوبسن)، هنالك قطبان للتنظيم "في السلوك اللفظي وهما الانتقاء والتأليف "[1]، ونستطيع ان نحور مثال (جاكوبسن) اللفظي إلى مثال صوري فنقول ان قطبي التنظيم – في الفعالية الصورية ـ الاساسيين : الانتقاء والتأليف، في مثال صورة الرجل الشيخ : لو اتخذ المصور جسماً ما لصورته، وليكن انساناً لاختار انساناً ما من ضمن النوع الانساني : رجلاً، صبياً، رضيعًا، امرأة، فتاة، طفلة، وكل هذه المفردات في النوع الانساني متكافئة بشكل ما، ولكي يموضع هذا النوع فهو ينتقي هيأة يكون عليها هذا النوع يناظر الأفعال المتماثلة دلالياً مثل : يرى، يتأمل، ينظر، يحدق... ثم تنتظم كلتا المفردتين مثل : شيخ يتأمل في السلسلة الصورية = السلسلة الكلامية " فالانتقاء يقوم على أساس التكافؤ والتشابه والاختلاف، وعلى اساس الترادف والتضاد، بينما يقوم التأليف على اساس التجاور والتماس، والوظيفية الشعرية تبرز التكافؤ من محور الانتقاء إلى محور التأليف "[2].

---

(١) سعيد الغانمي، المصدر السابق، ص ٥٤.

(٢) سعيد الغانمي، المصدر السابق، ص ٤٥. نقلا عن : **Roman Jakobson, Closing Statement Linguistics Poetice Semiotics, Editeddy Robert. E. Ennis. P155.**

ان النظام الذي يحكم الكلام يتشابه مع النظام الذي يحكم الصورة فجملة : رجل يتأمل، تشمل اختياراً معقداً لعدد من المفردات المتشابهة دلالياً حيث تتساوى كلمة يتأمل مع ينظر، يرى، يحدق، وكلمة رجل مع امرأة، فتاة شاب... الخ.

ولو استبدلنا كلمة (يتأمل) مع كلمة (يرى)، فسيكون لدينا استبدال بين الفعل يتأمل مع يرى أو ينظر، وكما نرى هي افعال تنطوي على تشابه بين التأمل والرؤية، ولكن هنالك تمايزا بين الفعلين في الوسيلة، وهذه الاستعارة عند (جاكوبسن)، ولكن لو قلنا انسان يتأمل مثلا لأصبحنا في عملية الاستبدال نتجه إلى معطى مجاور أو مماس للرجل وهو الانسان "دون ان تتضمن فكرة المغايرة الكلية والتمايز التام وهذه هي الكناية"[1].

اذن عند جاكوبسن الاستعارة شفرة أو لغة أو تزامن اما الكناية : "فرسالة وتعاقب، فالصورة على هذا المستوى كنائية. . وحاولنا في هذه المقارنة ما بين مفاهيم (جاكوبسن) كما قدمها سعيد الغانمي، وبين ما يمكن أن يطبق في مجال الصورة مؤكدين على ان النموذج اللغوي يمكن أن يطبق على بنية الصورة.

واذا كانت اللغة في احد مستوياتها سيميولوجية، فنرى ان المستوى السيميولوجي للغة يشتغل في نطاق الدال وليس المدلول، لأن الوحدة الصوتية خالية من المعنى، وهنا لدينا حز بين المضمون والتعبير، في الصورة، الدال هو الصورة والمدلول ما تمثله الصورة، وتزداد المسافة قصراً بين الدال والمدلول لطبيعة التصوير الفوتغرافي كوسيط انه يجعل "الصورة جد متشابهة، الامر الذي يؤدي في النهاية مع قيام الميكانزمات السكلوجية للمشاركة بتأكيد انطباعية الواقعية المشهور، إلى تقصير هذه المسافة"[2]. لذلك فالحديث عن فصل الدال والمدلول لا يتم دون تهشيم هذا المدلول، إن الصورة لابد ان تكون وحدة دلالية قائمة بذاتها.

ان الصورة ترتبط بالواقع ارتباطاً وثيقاً كما لو كان قالباً ونموذجاً، ان الصورة هنا تتحد مع مادتها، في اللغة عندما تنشئ لنا صورة ذهنية تتيح لنا ان نفكر بعالم سيكون، بينما الصورة تعين العالم الموجود فعلاً، لا يمكن أن نفصل الصورة عن العالم الذي أتت منه، ورغم الإطار الذي تلبسه الصورة، فإنها تكون لنا واقعاً فنياً مستمداً من الواقع

---

(١) سعيد الغانمي، مصدر سابق، ص ٥٤.

(٢) كريستيان ميتز، لغة السينما، ترجمة محمد علي الكردي، مجلة الثقافة الاجنبية، العدد الاول (١٩٨٦) ص ٣٣، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.

الفعلي، ان الكلمات في الأدب ذات معنى مسبق لانها جـزء لا يتجـزء مـن اللغـة وهـي معبرة دوماً، وعلى هذا فالصورة بحكم طبيعتها تخضع للتعبير السياقي، طالما أن الدلالـة سابقة دوماً على الواقع الفني الذي تمثله، والصورة فوق هذا تقوم بالإفصاح الكامل عن موضوعها، وليس شرح هذا الموضوع أو التعريف به.

إن للصورة مكونات عدة ولها أنساق متعددة ايضاً وإذن فيستحيل التحدث عن رسالة صورية مفردة، وفي ملصق عالمي لمناسبة السنة الدولية للجوع، كان هنالك شخص تـبرز عظامه على نحو مأ الفناه، في صورة الاشخاص من مناطق المجاعـات، وقـد انحنـى هـذا الشخص إلى الامام مبرزاً عجيزته، في حين اخذت العنكبـوت لتنـسج خيوطًـا حولهـا، فهذا الملصق – الصورة تستخدم في رسائل متعددة في آن واحـد مـستخدماً ايـضاً قنـوات اتصال متعددة تجمع في تركيب جمالي أو ادراكي، ويمكن للمتلقي ان يفسر هذا التركيـب من الرسائل : الخط، والكتلة، والشكل، والحركة، على انه نص متكامل مع ما يمتلكـه هذا المتلقي من شفرات تعينه، هـذا الـنص المتكامـل الـصورة، عـلام ينـبني؟، ان أولى المسائل التي تدخل في بنية الصورة هي الوسيط التعبيري الـذي تنـبني بموجبـه، الا وهـو الوسيط الفوتغرافي الناشئ من تحسس الفلم الخام للضوء، وبدون هذه الوسيلة لا يوجـد فوتغراف، ولكن ما هي مكونات هذا الوسيط، في اية صورة هنالك وحدات بنائية لابـد منها ومن ثم تأتي دلالة الصورة عبر وحدات أخرى تضاف إلى الوحدات البنائيـة ولابـد لنا من ان نميز ـ الخط، الكتلة، الشكل، الحركة، في المقام الاول : فالخطوط منها ما هـو واقعي يحد الهيكل العام للاشياء ومنهـا مـا هـو خيـالي يمثـل خطوطـاً مكانيـة، فـالخط الخارجي للشكل والخطوط العمودية والافقية والمنحنية كلها يمكن أن تتوزع عليها الكتـل والاشكال، كما ان متابعة العين لهذه الأشكال تولد حركة من نوع مـا حتـى في الـصورة الثابتة.

وفي الفوتغراف كما هو في السينما، كل نوع من انواع الخطوط يعطي للمتلقي إيحـاءاً من نوع معين، فالخطوط الافقية الطويلة يمكن أن توحي بالهدوء والطمأنينة، والخطـوط المنحنية توحي بالرقة، وهكذا فإن كل خط يوحي بدلالة ما، وفي صورة ما عندما توجـد مجموعات مختلفة من الخطوط فإن جمعها في كل واحد ينتج عنه معاني جديدة.

اما الشكل فهو خاص بالاجسام الطبيعية أو المـصنوعة. والاجـسام الماديـة معروفـة، لكن العين الانسانية تستطيع بمزيـد الانتبـاه والـتفحص ان تكتـشف في الـصورة اشـكالا

تجريدية تكونها الأشكال الموجودة في الصورة. عين الانسان وهي تنتقل من شكل لاخر من الممكن ان تصنع شكلا غير موجود في الصورة، فالمثلث هو شكل يعبر عن القوة والتماسك، والتكوين المثلث اثير في العمل المسرحي مثلا لقوته.

واذا انفرد شخص من رأس المثلث اعطى قوة انتباها وسيطرة لشخصه وهكذا.

اما الكتلة وهي الوزن الصوري للجسم وللمساحة "ان الكتلة تستحوذ على الانتباه بمالها من ثقل وتسود الصورة بوحدتها، وما بينها وبين غيرها من تقابلات، وبما تتميز به من حجم، وثبات، وتماسك، وإضاءة ولون"[(١)]، على عكس الخطوط الأشكال التي تستحوذ على تكوين الصورة بقيمها الجمالية والسيكلوجية، وفي طبيعة التكوين في الصورة فإن الكتلة تتقوى اذا تباينت مع الأرضية التي تضمنها ضوئياً أو لونياً، وهي تسيطر وتسود التكوين كلما تضخمت على حساب كتل أخرى اصغر منها.

اما الحركة فهي جزء من بنية عميقة تضمنها الصورة عبر الايحاء بها.

على مستوى اخر فإن الصورة الفوتغرافية كونها تسجل مادتها الخام من الواقع، ذلك المزدحم بعدد لا يحصى من التفاصيل، فإنها لحظة فريدة تلك التي تتيحها لنا، لأن نتمعن في لحظة الواقع الهاربة التي اغفلنا تفحصها، فهي هنيهة زمنية منعزلة تنتصب امامنا بقوة الحقيقة الصورية التي تضمها، ان هذه التفاصيل الصغيرة لها دلالة واقعية من الممكن ان تكون عنصراً مستقلاً، كطفل يضحك، أو قطة تفتح باباً بقائميها الاماميين. ان ذلك التفصيل الصغير جزء من كل كبير هو الحياة نفسها، ولكن الصورة تنجح باقامة موضوع مستقل على المتلقي مهمة ان يعرف ماذا تعني هذه الاستقلالية الصغيرة من الكل الذي اقتطعت منه.

تبدو الصورة وكأنها لم تنته بعد، شيء ما لابد من وجوده حتى تستكمل لماذا نحدق بصورنا الشخصية في حافظة الصورة ونحن قد طالعناها عشرات المرات؟. لم كل مرة نتوقف ونتمعن بتلك الصورة؟ إضافة إلى كل المبررات التي تبرزها فإن الحقيقة الهامة هو اننا نريد من تلك الصورة ان تقول اكثر مما احتوته.

ان الصورة فن مكاني بحت، انها تصب إلى الأبد في مساحة السطح الذي انطبعت فيه، اما الزمان فهو تصور لوعي المتلقي، نمط الملابس الأشكال تحدد فترة زمنية ما،

---

(١) جوزيف مارشللي، التكوين في الصورة السينمائية، ترجمة هاشم النحاس، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٣)، ص ٤٣.

ولكن هل هناك بنية زمنية؟ ان الصورة هي لحظة من الزمان متنكرة لماضيها أو مستقبلها، لحظة راهنة، وهي بهذا تحدد أحد مستويات البنية التي تكونها، المكان فيها مكان واصف ومكان يسرد قصة ما، إن الصورة تحاول هنا ان تعبر بصوريتها عن وظيفة لغوية اساسا، اما وجهة النظر التي تقدمها : هل هي موضوعها؟، ام هو شيء خارج بنيتها الذي هو المتلقي؟ ان الصورة تنطوي على شيء ما يقدم نفسه بنفسه، شيء له علاقة بما اصطلح على تسميته الشخص الاول الذي يقدم قصته بضمير المتكلم، اننا نشاهد ادراكاً جمالياً للشيء الذي تضمه الصورة، فهي لا تتجزأ، وتبدو وكأنها قد دكت إلى الأبد في وحدة تركيبية مباشرة، هي ما هي عليه، دون ان ننظر أو نتأمل أن تضاء لنا الموجودات التي تنطوي عليها الصورة من وجهات نظر أو زوايا رؤية أخرى. ان الصورة إنما تتوقف عن إخبارنا اذا خرجت من مائها، من حيزها المكاني (اطار الصورة) اليس هذا هو ضمير المتكلم في الرواية، تكون هنالك رواية طالما ظل هذا الشاهد موجوداً واذن فلا مفر للمتلقي الا منطق التأويل.

بقيت لنا الصورة الشعرية وهو مدخل آخر مغاير لما تقدم في هذا المبحث، الا انه يلتقي معه في الاعم الاشمل كي نسلط الضوء على مفهوم اخر للصورة من خلال بنية الصورة الشعرية.

ان مفهوم الصورة مفهوم قديم في النظرية الادبية، ولقد تعرض من زمن ارسطو إلى الان لمزيد من الدرس والتمحيص، الثورة اللسانية وحدها دفعته إلى الهامش لصالح مفاهيم البلاغة القديمة، ففي المقالة الثالثة من فن الخطابة لأرسطو يرد: "والتشبيه ضرب من المجاز، إذ ثم فارق ضئيل، فحين يقول الشاعر اخيلوس (لقد وثب كالأسد)، فها هنا تشبيه، وإذا قيل (اسدا وثب) فهذا مجاز، لانه لما كان كلاهما شجاعا فقد نقل المعنى وسمي اخيلوس أسداً "[1].

ومن خلال شرح ارسطو لمثله يتبين لنا انه يقصد بالتشبيه : الصورة ويقصد بالمجاز الاستعارة، ولكنه سرعان ما يداخل بين المصطلحين ويعتبرهما واحداً.

واذا كان ليس من اختصاص البحث متابعة تطور مصطلح الصورة، وبخاصة وأن هذا المصطلح كان الاساس الذي بنى عليه معظم الباحثين تصورهم للقصيدة والشعر، فإن

---

(١) ارسطو، الخطابة، ترجمة عبد الرحمن بدوي، ط٢، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٦)، ص ٢٠٤.

هذا المبحث ينطلق من الشكليين الروس ومفهومهم للوظيفة الشعرية للغة كمحاولة للاقتراب من (بنية) الصورة الشعرية، والذي يتسق مع طبيعة المبحث.

لقد اعتمد الشكليون الروس (دي سوسير) للاقتراب من لغة الشعر وكان (ياكوبسن) بوصفه شكليا يضع في اهتماماته استنطاق الوظيفة الشعرية للغة، مستخدما مفهومين لسانين عامين وهما مفهومي : الاستقطاب والتكافؤ ليساعداه في تريكز سمة اللغة الخاصة في الاستخدام الشعري، فمن نظرة (دي سوسير) في الاداء اللغوي ومحوريها التتابعي والترابطي، يأتي مفهومه عن الاستقطاب في اللغة مؤكدا ان في هذا التضاد الثنائي بين المحورين يكمن منطلق الخاصية الشعرية، وفي دراسته للمرضى المصابين بالحبسة نتيجة أمراض مخية اكتشف بأن النمطين الرئيسين للحبسة بينهما علاقة ترابط كما هي في علم البلاغة بين الكناية والاستعارة : ففي أحد الأنماط اظهر المريض درجة من الصعوبة في روابط التشابه، واظهر المريض في النمط الآخر شيئا مماثلا في التواصل، وفي نفس الوقت عجزت عملياته اللغوية الرئيسية : في الحالة الاولى الاختيار Seletion (أي محور النمط التصريفي Paradigrnatic) والحالة الثانية، التركيب (محور النحو) "[1].

ان هذين المعوقين يقدمان مكافئا للموضوع الرئيس للصورة، والاستعارة مبنية افتراضا بين موضوع وبديله الاستعاري، اما الكناية فهي مبنية على ترابط من خلال التماس، أي الترابط عبر تسلسلية معينة "واستنادا إلى مفاهيم سوسير، تكون الاستعارة عموماً ترابطية في ميزتها، وتستثمر العلاقات العمودية للغة في حين ان الكناية امتدادية أو تتابعية عموماً بطبيعتها وتستثمر العلاقات الأفقية للغة "[2].

فالمحور الأفقي حسب (سوسير) هو حركة تجميع للكلمات سوية، والمحور العمودي ينتقي من اللغة كونها خزينا، وان تضاد الاستعارة والكناية تضادا بين صيغتين للغة : التزامنية (العلاقات اللغوية العمودية الآتية المتواجدة سويا) والتعاقبية (علاقاتها الاطرادية الخطية المتعاقبة المتسلسلة).

---

(١) رومان ياكوبسن، افكار حول اللسانيات والأدب، ترجمة فالح صدام الامارة وعبد الجبار محمد علي، ط١، (بغداد: دائرة الشؤون الثقافية العامة، ١٩٩٠)، ص ١٢٧.

(٢) ترنس هوكنز، البنيوية وعلم الاشارة، ترجمة، مجيد الماشطة، ط١، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٦)، ص ٧١.

وهذا هو جوهر الوظيفة الشعرية عند (ياكوبسن) الذي يعتقد أن السمة المميزة للشعر تكمن " في حقيقة ان الكلمة تدرك بوصفها كلمة وليس بوصفها اداة تشير إلى شيء معين، أو انفجار لعاطفة، وان الكلمات ونظمها ومعانيها واشكالها الخارجية والداخلية تكتسب اهمية وقيمة ذاتيتين "[1].

على ان (ياكوبسن) يتحدث عن تداخل الاستعارة والكناية ايضا، فأشهر ما ساهم به في تعريف الوظيفة الشعرية للغة باعتمادها على صيغتي الانتقاء والتجميع كونهما وسيلتين لتحقيق التكافؤ، بمعنى آخر إن " أي شيء متعاقب هو تشبيه، وفي الشعر حيث يضاف إلى حد ما ولكل استعارة صيغة كنائية "[2].

وحتى يفسر المنحى الشعري للغة فإن بعض اللسانيين يقرورن ان اللغة تكون جمالية عندما يسود الجانب التعبيري فيها بتحقيقها انحرافاً عن الاستخدام العادي، وسنرى هذا واضحاً في العرض السينمائي، وفي كل نظام يعتمد على التشخيص، إن بينة الصورة الشعرية عند (رينة ويلك) تدرس من خلال الصور البيانية (الصورة، والمجاز، والرمز)، ويضيف الاسطورة، وفي دليل الدراسات الأسلوبية لـ (جوزيف ميشال خريم) يقدم الصورة الشعرية كونها إما ابدالا أو تماثلا أو انحرافاً، وهنا نسمع صدى الشكليين الروس.

وهو يرى أنها أسلوب زخرفي يقوم على التشابه بين دال ومدلول صفاتهما الجوهرية متطابقة أو متشابهة، ولنلاحظ أننا لا نخرج عن مفهوم الاستعارة التي هي عند عدد كبير من البلاغيين امثل وسيلة لخلق الصور، بل لقد دعي بعضهم لاستعمال مصطلح (صورة) ليضم التشبيه والمجاز.

اذن ما هي بنية الاستعارة طالما ان الكثير من المختصين يقرنونها بالصورة أو يكافؤنها بها أو انهما شيء واحد، إن بنية الاستعارة في البلاغة الكلاسيكية كما يسجل صاحب دليل الدراسات الأسلوبية هي : " ان قوام التعابير البنائية المبنية على التشابه: هو إظهار فكرة ما ضمن فكرة اكثر وضوحاً وشهرة منها لا يربطها بها إلا نوع من التطابق والتماثل، وهي تقتصر من حيث الشكل على الاستعارة فحسب "[3].

---

(١) المصدر نفسه، ص ٥٨.

(٢) المصدر نفسه، ص ٧٣.

(٣) جوزيف ميشال خريم، دليل الدراسات الاسلوبية، ط١، (بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٨٤)، ص ٧٢.

ان (ريفاتير) يتحدث عن بنية المعنى في القصيدة وهي لا يقصرها على الاستعارة فقط، ويقترب من (ويلك)، باعتبار ان هذه البنية في البلاغة التقليدية تظهر من خلال الصور البيانية والمجاز ويجملها (ريفاتير) ضمن مفهوم الظاهرة الادبية ويعتبرها غير مباشرة عبر ثلاث انماط من اللامباشر الدلالية والتي تتجلى في الشعر الذي هو اكثر ارتباطاً بمفهوم النص اذا اعتبرت القصيدة كياناً محددا.

وهذه الانماط تتم "عبر نقل المعنى Displacement أو تحريفه (المعنى) Distortion أو ابداعه Creation ويتم النقل عندما تغير العلامة معناها إلى معنى اخر، أي عندما تنوب كلمة عن كلمة أخرى كما في الاستعارة والكناية، كما يتم التحريف في حالة الالتباس أو التناقض أو اللا معنى، اما ابداع المعنى فيتم عندما يتكون في النص مبدأ تنظيمي بشكل علامات من وحدات لغوية قد لا تحمل معنى في سياق اخر"[١].

ونستنتج من (ريفاتير) على ان المعنى يتم عن طريق الإزاحة ضمن القصيدة ككيان محدد يشترط سياقاً خاصاً بدونه قد لا يتم المعنى لانها تصبح غير مترابطة، ويذكرنا هذا بالاستشهاد الذي ساقه (يوري لوتمان) من (شتراوس) حيث يقول: "إن للبنية طبيعة متسقة وان الترابط بين هذه العناصر المكونة لهذه البنية يكون لدرجة يؤدي تغير أي عنصر من هذه العناصر إلى تغير في جميع العناصر الأخرى"[٢].

وعلى هذا فإن هذا الانزياح الذي تخلقه الصور البيانية والمجاز في الشعر، هو تجاوز للغة الدلالية إلى لغة ايحائية بأكثر مما يسع الادراك الاولي لمضمون الظاهر أن يقدمه، أليس هذا ما تفعله السينما وهي تبذل غاية جهدها في الإبانة أو الإيحاء عبر الصوت والصورة.

من هذا نخلص إلى ان بينة المعنى في القصيدة تتوالد من صور فالكلمة عندما تفقد معناها لغوياً تعود لتكسبه مرة أخرى من خلال الصورة مشكلة دلالة ثانية لا نجدها في المستوى اللغوي.

---

(١) مايكل رفاتير، دلالة القصيدة، ترجمة فريال جبوري غزول، في كتاب مدخل إلى السيميوطيقيا، الجزء الثاني، اعداد سيزا قاسم ونصر حامد ابو زيد (القاهرة: مكتبة الياس، ١٩٨٦)، ص ٢١٤

(٢) يوري لوتمان، تحليل البنية الشعرية، ترجمة، جميل نصيف، مجلة الثقافة الاجنبية، العدد الاول (١٩٩٢)، ص ٢٢، نقلا عن:

Cloude levi Strauss. Anthropologe. Plone. 1954, P. 360.

ثالثاً : بنية العرض

عندما نتحدث عن العرض السينمائي فإنما نتحدث عن كل البنى التي يستند إليها العرض، تلك البنى لا نراها ولا نسمعها إلا على الشاشة، اصطلح على تسمية تلك البنى باللغة السينمائية وهي تشمل في اول واقدم تصنيف كلاسيكي وضعه (مارسيل مارتن): الصورة وخواصها من خلال الاستخدام المبدع لآلة التصوير، وكذلك الإضاءة، والازياء، والبنى (الديكورات)، والسرد الفلمي بما يضمه من انتقالات ووجهات نظر، ومن ثم الاستخدام المبدع للشريط الصوتي.

والتوليف (المونتاج) الذي هو بمثابة القلب من اللغة السينمائية، والتكوين في عمق المجال كمنافس للتوليف، واخيراً الزمان والمكان الفلميين، إن هذه المفردات في تصنيف (مارسيل مارتن) بنى عميقة من أبنية الفلم، لان حذف احداها أو تغيره يؤدي إلى تغير جميع هذه المفردات أو العناصر، واذا تسلسلنا مع هذه التصنيفات مبتدئين من الصورة فنقول: ان مادة العرض هي الصورة، وهي اساس اللغة السينمائية، وميزتها الرئيسة هي تراكيبها المعقدة القادرة على نقل الواقع الذي تسجله بدقة كاملة، عبر مستوياتها المتعددة، الجمالي الذي يشكل العرض، والسيكلوجي في علاقته بالمتلقي، ومن الممكن ان نتحدث عن المستوى الايدلوجي وغيره، واذا كان احد المفهومات الرئيسية للسينما هو انها (فن الصورة المتحركة) وهي القيمة الجمالية الاساسية للصورة على الشاشة، فالصورة وحدها شيء ساكن عديم الدلالة، ولا تكتسب دلالتها إلا في التدفق الزمني، ويحدد مارسيل مارتن ست خصائص نوعية للصورة جرى ذكرها في مبحث سابق من هذا البحث، وهي واقعيتها وكونها في الحاضر دائماً، وهي تقدم واقعاً فنياً مصطفى ومختاراً وليس مجرد نسخة ذليلة من الواقع، ولها دور دال، فلا شيء بلا معنى عندما يجد طريقه إلى الشاشة، ولها تعبير اوحد : فهي "بحكم واقعيتها لا تلتقط في الحقيقة الا مظاهر دقيقة ومحددة تماماً لطبيعة الاشياء"[1]، وهي هنا بالمعنى الحرفي لغة غير تجريدية، انها عيانية على نحو صارخ، ومن ثم فإن الصورة لها قابلية التشكل مع ما قبلها وما بعدها.

---

(١) مارسيل مارتن، اللغة السينمائية، ترجمة سعد مكاوي، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة، ١٩٦٤)، ص ٢٢.

إن الأداة التي تسجل الواقع هي آلة التصوير، وهي إضافة إلى تسجيلها الواقع فهنالك عوامل تجعل من آلة التصوير خلاقة لتعبيرية الصورة وضبطها، انها مسؤولة عن شكل اللقطة، وزاوية النظر، فهي تصاحب حركة الاشياء والاشخاص، تخلق ايهاماً بحركة الاشياء الثابتة، وهي بحركتها تصف الأمكنة والأحداث وتطور المكان: هنا لقطة قريبة لوجه ما، وعندما ترجع إلى الوراء نكتشف شيئا فشيئا هذا الجسم الجالس على طاولة، وتزداد حركة الرجوع ويزداد المكان تطوراً: هذه الطاولة في غرفة وتنسحب آلة التصوير: هذه الغرفة في الطابق العاشر وكذا، وتتحرك الآلة على سكة بالسرعة التي يريدها صانع الفلم، فتقوم بالوصف وكل حركة من حركات آلة التصوير تعطي دلالة ما عن الذي نراه على الشاشة، وقد تأخذ آلة التصوير مكان عين احد الشخصيات وهنا توصف بانها ذاتية أو تأخذ وجهة نظر المتفرج فتصبح موضوعية، وبحرية آلة التصوير الانقضاضية وهي حركة لا تشبه اية حركة طبيعية للعين فهي تفيد بالعزل والتحديد، وعلى العموم فإن حركات آلة التصوير اما وصفية، واما تعبيرية واما درامية.

اما عن حجم اللقطة والذي تحدده المسافة ما بين آلة التصوير والشيء المراد تصويره، والحجم في العرض السينمائي قضية ترجع إلى نوعية الموضوع في الفلم، فاللقطة القريبة مطلوبة فيما اذا كان المطلوب تصوير أقل ما يمكن من الاشياء في الاطار، على ان الشاشة وهي تعرض لقطة مكبرة للوجه البشري أو تفصيل ليد فإنها ترغم المتلقي ان يعيد رؤية ذلك الوجه الانساني من جديد واذا ما عرفنا ان مساحة الشاشة حوالي ١٢م^{٢}، نرى مبلغ السيكلوجية والدرامية ونحن نتفحص وجهاً مثلا بهذه المساحة، اما بالنسبة للقطة العامة فهي تكتسب دلالتها من اتساع العامل ازاء تقزم الانسان وعزلته مثلا، ولقد اكتسب عرض الاشياء في السينما دلالات سيكلوجية، عندما بدأت آلة التصوير ترتفع أو تنخفض عن مستوى النظر، فاللقطة المصورة من اسفل تعطي اهمية بالسيادة والهيمنة، وعكس ذلك فإنها تعطي احساسا بالتضاؤل والانسحاق.

اما الإضاءة فتأتي اهميتها لدورها التعبيري الهام، واذا كان المتفرج غير العارف بأهمية الإضاءة لا يلتفت اليها، فإنها المسؤولة عن الجو الفلمي العام، ففي الافلام المرحة، نرى مسحة الضوء العالية التي تجري فيها الأحداث، وفي الافلام السايكلوجية نرى خفوت الضوء بشكل عام. وإذن فالإضاءة مسؤولة عن ادخالنا كمتفرجين لهذا الجو ـ كما انها تخلق الاحساس بالمكان ومنظوره وتخلق مؤثرات درامية متعددة، ولقد

حفل الفلم السينمائي بأساليب متعددة في استخدام الإضاءة فهنالك الـواقعي والتعـبيري والسريالي وغيره .

يبقى (شارلي شابلن) ذلك الصعلوك الطيب خالدا في اذهان ابعد الناس عن الـسينما من خلال العلامة التي وسم بها شخصيته عبر ملابـسه المعروفـة ، والملابـس في العـرض السينمائي تعطي المعلومات عن العصر والحقبة والطبقة الاجتماعية والبيئة ، مما يعد ركنـا مهما من وظائف فن الفلم وهو ينقل الواقع ، اما الابنية (الديكورات)*، فهي إذا مساهم فعال في القصة المعروضة على الشاشة من جهة الحدث وخلق الجو العام لدراما الـشاشة ، وفي استطراد موحي يسجل (مارسيل مارتن) في مؤلفه الهام (اللغـة الـسينمائية) مفهـوم الابنية عند بعض المخرجين فيسجل أن (جون فورد) يجعل من الـضباب صـاحب الـدور الرئيس في كل الابنية التي يستخدمها ، و(كارنيه) يحب مدن الليل والضواحي التي يتلبـد فيها الدخان ، ونضيف إلى ان (هتشكوك) يجعل أبطاله يختنقون مهما اتسعت أبنيته ، فهم محاصرون في منازلهم وغرفهم وشوارعهم .

اما عن القصة في السينما فهي تقتطع من الواقع بحجم الشاشة ذلـك الجـزء الـذي هـو بدوره جزء من الواقع الموجود خارج هذه الشاشة ، هذا الجزء (اللقطة) ممكن ان يتحد في تركيب فذ مع غيره من اللقطات على وفق قواعد التوليف (المونتاج) ، شرط ان يتيح هذه التراكيب انتاج دلالة ما .

وعبر اللقطة المفردة الهامة في السرد السينمائي يصبح ممكنا التركيز على أي تفصيل من العالم الذي نعيشه ، فاللقطة اذا كانت مفردة الاساس في القصة السينمائية ، فهي بدورها شيء قائم بذاته ، وليس على ما تكون عليه الجملة في اللغـة ، ان اللقطـة لوحـدها عـالم مليء بالاشارات الدالة .

في المشهد الاخير من فيلم (سبارتاكوس) لـ (ستانلي كوبريـك) هنالـك درب ترابـي يقود إلى روما وهذا الدرب تحيط به اجمات من اشجار السرو وقد صـلب الثـائرون علـى صلبان تمتد بامتداد هذا الدرب ، في اللقطة العامة التي ترينا هذا الحدث نـستلم اشـارات متعددة عن كل ما يهم المرحلة التاريخية والأحداث والـسلوك ، صـحيح ان هـذه اللقطـة خاضعة لغائية القصة السينمائية ، والسرد الفلمي ولكنها بسبب من طبيعتهـا الفوتغرافيـة

---

* اقترح د . عبد الامير الورد اثناء اشرافه على التصحيح اللغوي لرسالة الباحث في الماجستير ان يكون المقابل اللغوي لكلمة (ديكور) كلمة (أبنية) العربية .

فهي من الممكن ان تقدم لنا اشتمالا قائما بذاته لشيء ما أو دلالة ما، هذا من جهة ومن جهة أخرى فإن التفاصيل التي تضمها اللقطة، اكثر مما تستطيع العين البشرية ان تحيط به، ولهذا السبب اننا باستمرار وكلما أعيدت اللقطة كلما عثرنا على تفاصيل هاربة لم ننتبه لها من قبل.

وتزداد هذه المهمة تعقيدا كلما ارتقى الفلم بلغته السينمائية وموضوعه وتصبح عملية متابعة القصة السينمائية عملية متعبة ما لم تحدد بوقت ما، اننا في العالم المحيط بنا لا نركز إلا على ما يهمنا، وفي العرض السينمائي يصبح التركيز لازما على كل التفاصيل لانها عالم مختار ومصفى يعرض امامنا في لحظة من لحظاته كي نحيط به.

ان العرض السينمائي هو واقع ولا واقع، واقع بسبب مادته الخام وغير واقع بسبب النشاط الايقاعي الذي يحكمه متخلصاً من الازمنة الميتة عن طريق المونتاج، وكلما ازدادت سلاسة التوليف كلما نسينا ان ما يعرض هو عبارة عن لقطات ربطت مع بعضها عن طريق توليفها.

هل يوجد تعريف بنائي للقطة؟ هكذا يتساءل (يوري لوتمان): هل هي اصغر وحدة بنائية في الفلم، ام هي اصغر وحدة مونتاجية ـ ام هي الوحدة الاساسية في السرد السينمائي؟ ام هي وحدة العناصر داخل اللقطة؟

وطالما ان ليس لدينا بديل فمن الممكن اعتبار اللقطة هي ابجدية لغة السينما، ان كل الانتاج السينمائي يبدأ باللقطة، فمجموع اللقطات هو المشهد، ومجموع المشاهد هو التتابع، ومجموعة التتابعات هو السيناريو، وحتى اثناء التصوير فإن دورة آلة التصوير وتوقفها يعني اننا حققنا لقطة، انها فعلا اصغر وحدة بنائية، طبيعي انها ليست مثل ابجدية اللغة، وليست كحرف الضاد، الذي يدخل في علاقات مع غيره من الحروف ليشكل كلمة جديدة، ان هذا مستحيل في اللقطة، لان اللقطة تبدو ليس هنالك ما يماثلها في تاريخ السينما ـ انها لقطة من فيلم سبارتاكوس ـ وليست لقطة لكل الافلام — ناهيك عن ان اللقطة ليست كيانًا كاملاً، ماذا عن التفاصيل التي تغمرها؟ وماذا عن التفاصيل التي تنبأ بها في اللقطة القابلة، لنفترض ان لدينا ما يلي:

١) لقطة عامة لغرفة نوم فتاة، تستعد للخروج من غرفتهاـ وهي امام مرآة الزينة التي تنتشر قطع الزينة على سطح مائدة المرآة ـ تحاول الفتاة عقص شعر رأسها حيث تقترب من المرآة ترى شيئا ما في عينها اليمنى، فتضغط بيدها على اسفل العين كمن تدلكها فتجحظ العين قليلا، تحرك آلة التصوير نحو العين التي تملأ الشاشة. (قطع)

٢) لقطة قريبة جداً لعين أخرى، تبتعد آلة التصوير بنعومة ويتضح المنظر رجل يحدق في حوض زجاجي سمكة حمراء صغيرة.

ان هاتين اللقطتين التي أنهينا رقم (١) بعين وافتتحنا لقطة رقم (٢) بعين، لا تبدوان منفصلتين، لابد وان تلاحظ كيف امتدت لقطة (١) وذابت في لقطة (٢) حتى وان كان ذلك عبر انتقال شكلي ولكن المضمون الدرامي يمكن أن يمر عابرا من لقطة (١) إلى لقطة (٢)، واذا اردنا ان نحلل العرض السينمائي بنائياً عبر اللقطة التي هي مكتفية لجهة اكتمالها، وغير مكتفية لجهة انتظامها في سلسلة اكبر منها، هي المشاهد والعرض كله، يصبح من الصعب جداً ان نحلل العرض بنائياً، خاصة اذا عرفنا ان بعض الافلام فيه ما يزيد عن ٦٠٠ لقطة.

ان اللقطة حرف وجملة ونص على نحو من الانحاء، فهي حرف في مستوى ان لم تكتمل، وهي جملة اذا اكتملت في لحظة ما وهي نص اذا كانت مكتفية لحظة اكتمالها، مثل حروف وجمل ونص الاعمال الادبية.

ان اللقطة ممكن ان تذكرنا بعلم اللغة ـ لو أخذنا الكلمة مثلا كمناظر للقطة كوحدة بنائية، فماذا نجد؟ ان اللقطة ليست هي الحامل الوحيد للمعنى الدلالي ـ لان تفاصيل اللقطة قد تحمل معاني، ولكن بما اننا نتكلم عن وحدة بنائية وكما " نجد في اللغة معاني (فونولوجية في الفونيمات، ومعاني (نحوية) في الصيغ الصرفية، ومعاني ثالثة (معجمية)... اللقطة في هذا الترتيب (والمقارنة بينها وبين الكلمة مناسبة في هذا المقام) هي الحامل الاساسي للمعاني في لغة السينما، والعلاقة الدلالية هي علاقة العلامة بالظاهرة التي تدل عليها وهي اكثر العلاقات بروزا في هذا المستوى "[1].

من هذا يتبين الصعوبات التي تواجه اعتبار اللقطة وحدة البنائية للعرض السينمائي ـ رغم ان لا بديل عنها عملياً.

بقيت مشكلة كيف يمكن أن تصل الرسالة للمتلقي، ان شفرة السينما من طراز خاص يتحتم معرفتها والتعامل معها بشكل يدخل الانسان في قواعد لعبة معروفة، وإلا من يستطيع ان يتفاعل مع لقطة مكبرة لوجه الممثل وهي تحتل مساحة ١٢م التي هي مساحة

---

(١) يوري لوتمان، مشكلة اللقطة، ترجمة نصر حامد ابو زيد، في كتاب مدخل إلى السيميوطيقيان اعداد سيزا قاسم ونصر حامد ابو زيد، الجزء الثاني، (القاهرة: مكتبة الياس، ١٩٨٦)، ص ٢٧٢.

الشاشة في المقاسات المعتادة في دور السينما ، ناهيك عن تلك اللقطات للأيدي والأرجل والعيون والتي تبدو لمن لا يمتلك شفرة السينما انه ازاء مجزرة واشلاء مقطعة ، ولكن ما يعتبر مقطعاً ومجزءا خارج العرض ، يعتبر كلا ذا دلالة وفرصة لا تعوض كي يجري التمعن في هذه التفاصيل ، وانها لتجربة فريدة يتيحها العرض السينمائي لنا بأن نواجه لاول مرة في تجاربنا وجها له هذه المساحة الكبيرة ونقيم علاقات معينة معه ، بل هو ما اكثر اثارة تلك اللقطة الشاملة لمساحة واسعة من الواقع مجموعة على نحو متكامل امام نظر المتلقي مرة واحدة بطريقة لا يمكن أن تتكرر امامنا بهذه السعة الا في المنظر الكبير في السينما .

على ان عصب اللغة السينمائية هو التوليف بنوعية الروائي التعبيري فاذا كان الروائي عبر المتكون من تسلسل منطقي لسرد القصة ، فإن التعبيري مركب من اللقطات التي تحدث تأثيراً نتيجة جمع صورتين ، الروائي لقطاته كل منهما تحمل مضمونا دراميا من العناصر الفلمية طبقا للسبب والمسبب . التعبيري في ذاته يعبر عن فكرة ، والتوليف هنا غاية بحد ذاته ، ويبدو التوليف الروائي كما لو كان ربط لقطة مع نفسها ويقوم على مبدأ جعل الربط غير محسوس لأننا نتابع باستمرار اكمال اللقطة ، هنا التراكم الدلالي يتم بصورة تدريجية ، اما التعبيري فيبدو لنا هناك لقطة تجمع مع أخرى والربط الدلالي يصبح هو الحامل الرئيس للعلامات ، في فيلم (باريس والاخرون) لـ (كلود ليلوش) :

لقطة رقم ـ١ـ: الرجل (روبرت حسين) يقف في مدخل قاعة لتمارين احدى الفرق السيمفونية وهي في مرحلة التمارين .

لقطة رقم ـ٢ـ: احدى العازفات يصطدم نظرها بنظره .

لقطة رقم ـ٣ـ: الرجل يعزف في احدى حفلات الفرقة الرسمية في قاعة تمتلئ بالجمهور وهو يجلس مجاور للعازفة في لقطة ـ٢ـ.

لقطة رقم ـ٤ـ: الرجل والعازفة في ملابس الزفاف ومجموعة من الاصدقاء يزفونهم نحو سيارة مزينة .

ان هذا التوليف تعبيري ، ليس هناك سبب ونتيجة ان المتتالية الصورية لا تتقيد بالزمان مطلقا ، هناك عبور لمراحل كاملة ، إن التوليف هو تقطيع وهو لا استمرار ، ولكنه في العرض السينمائي يتلاشى امام المتلقي ، نحن ننتقل ضمنيا من لقطة إلى أخرى ، وهذا يعيد إلى اذهاننا الوحدات البنيوية في القص وكيف تتلاشى الحدود الفاصلة بينهما .

والتوليف هو الذي يجعل دقة الواقع التي يقدمها العرض السينمائي تنتمي إلى ميدان الفن، وإلا فإن صورة العالم تصبح واحدة سواء قدمها لنا فن الرسم أو الفوتغراف أو غيره، ان (اللغة السينمائية) تصبح وسيطا فنيا بوجود التوليف. وفي حالة التوليف التعبيري مثلا، نرى كما في مثال (باريس والاخرون) السالف الذكر، ان التوليف لم يعد قائماً على تسهيل تدفق الصورة واستمرارها، بل على العكس فإن التأثير الناشئ عن اللقطات الاربع من (١-٤) قائم على مؤثر القطع، وفكرة هذا التوليف ان يجعل المتلقي يدخل في حالة تأويل لما يراه، بحيث إن فكرة صانع الفلم تصبح اكثر حيوية مما لو كان التوليف روائيا، ويمكن أن يكون للتوليف الروائي مضمونا تعبيرياً، ويمكن للعرض السينمائي ان يجمع نوعي التوليف ايضا، وفي سؤال يطرحه (مارسيل مارتن) ويجيب عليه بفقرة مستلة من نشرة المعهد العالي للدراسات السينمائية في باريس عام ١٩٤٦، حول ماهية التوليف وما الضرورة التي يتجاوب معها فيقول : "ان التوليف بلقطات متتابعة يطابق الرؤية المألوفة عن طريق حركات الأحداث المتتالية: فكما نحس اننا نرى باستمرار كل ما يعرض رؤية اجمالية، لان الذهن يقيم هذه الرؤية على معلومات نظرنا المتتابعة، فإن نتائج اللقطات في توليف متقن يمر هو الاخر امامنا بشكل غير ملحوظ، لانه يطابق حركات الانتباه الطبيعية ويقدم للمتفرج عرضا إجماليا يمنحه بالادراك الحقيقي"[(١)].

ان مطابقة حركات الانتباه الطبيعية هو الذي يفسر لنا لماذا كانت الافلام في بداية عهد السينما تبدو خاملة ومصطنعة حيث إن هذه الافلام كانت مصممة بطريقة مسرحية ونحن "لا نحس بأن هذا المنهج.. يقيد الفن المسرحي (كمسرح) ذلك لأن المسرحيات في جوهرها هي فن الحوار وليست فنا يعتمد اعتماداً جوهريا على الرؤية"[(٢)].

ومن الاستهلال الذي اعتمده (مارسيل مارتن) فأنه يصوغ ثلاثة قوانين اساسية للتوليف وهي : قانون المشهد المادي الذي يبرر الانتقال من لقطة إلى أخرى على وفق مبدأ الاحتفاظ بالانتباه البصري للمتفرج أو بتحفيزه فكرياً لينتبه لما سيحدث في اللقطة المقبلة سواء كان ذلك على مستوى الشخصيات في الدراما أو على مستوى آلة التصوير -

---

(١) مارسيل مارتن، مصدر سابق، ص ١٤١.

(٢) ارنست لندجرن، فن الفلم، ترجمة صلاح التهامي، (القاهرة: الادارة العامة للثقافة، وزارة التربية والتعليم، ١٩٥٩)، ص ٤٨.

المتلقي ـ وكل هذا يحدث من لقطة إلى أخرى على مستوى المشهد كله، اما الانتقال بين المشاهد فهو اكثر تعقيدا كما سنرى لاحقا.

وكما نرى ان هذا القانون هو قانون آلي، اما القانون الثاني وهو : الارهاف السيكلوجي كما يسميه (مارسيل مارتن) وهو معتمد على قاعدة في علم النفس تسمى (التدخل التجانسي) " فأنا ادراك ايماء الشخصية وأبني رابطة بين هذا السلوك. . وبين الحالات العاطفية التي اعرف كيف اتجاوب معها نتيجة خبرتي الاجتماعية، وعند ذلك أخلع على (الغير) تجربتي قوة أو ضعفاً "[1]. ان اللقطة التي تراها (حاضرة) ولكنها تنطوي ضمنياً على غياب وان العلاقة بين الحضور والغياب هي التي تجعل اللقطة اللاحقة توافق التوقع الناشئ عن اللقطة السابقة، ومن الممكن الا توافق التوقع فتحدث لدينا مفارقة.

اما بالنسبة لقانون التدرج الدرامي فيعني ان كل لقطة تتضمن عنصرا يدفع القصة إلى امام.

ان شكل العرض السينمائي يعتمد اساسا البناء المونتاجي له، لان وصل اللقطات وجمعها في كل دلالي يجعل المحصلة ذات مرتبة اعلى من الحالة السابقة.

تبقى مشكلة الاحساس بسلاسة المونتاج أو قسريته، ففي البنية القصصية تكون اللغة غير محسوسة لكل من المرسل والرسالة والمتلقي، وذلك لان شفرة الاتصال (اللغة الطبيعية) معروفة مسبقاً، اما في العرض فإن الرسالة نفسها حاملة للدلالات، ان ترابط الشريط الفلمي مسألة غير متفق عليها، كذلك الانتقالات بين لقطة ولقطة، ومشهد ومشهد سواء كان هذا الانتقال مزجا ام قطعا صريحا ام الانواع الأخرى من الانتقالات، فاللغة هنا دلالية بحد ذاتها، لم تراكبت هذه اللقطة مع تلك؟، ولم كان الانتقال بالمزج أو بالقطع؟

اما بالنسبة للصورة المفردة فإن هنالك تحديدا للموجودات داخلها لانها محددة داخل اطار يعزلها عما يحيطها من العالم الخارجي، ولذا فإن العلاقات بين العناصر المكونة لها هي علاقات ارتباط، وتشكل العناصر مجتمعة علاقة دالة اكثر من دلالة كل عنصر على حدة.

---

(١) مارسيل مارتن، مصدر سابق، ص ١٤٢.

ان الحيز الذي تشغله الكتابة في القص مقسم على سطح الورقة بكيفية معينة، حسب اسلوب الكاتب، وهو يملأ هذا المسطح بسطوره، وهو قد يلجأ إلى وضع الجمل بحروف اكبر من بقية الصفحة (وقد ساعد على هذا ايضا الطباعة الحديثة) ويتدخل التصميم ونوعية الخط والترقيم، وحتى عندما يحاول الكاتب ان ينقل شيئا بحذافيره كأن يكون اعلانا أو رسالة أو جملة على جدار فأنه يرتب ذلك طباعيا كي يسلط قدرا من الانتباه على ذلك الجزء من النص بشكل يفوق الانتباه الموجه إلى بقية الصفحة.

في العرض السينمائي فإن فضاء الصورة الذي ينقل بشكل كامل الواقع المرئي المحيط، يعالج مثل هذه الانتباهات، فالعرض يركز على تفصيل بلقطة مكبرة، وقد يتابع الحدث اولا بأول مهما كانت سرعة الأحداث، وذلك بوضع آلة التصوير على سكة أو على سيارة لمتابعة سيارة أخرى، ومثلما ينتقل القص من فقرة إلى أخرى أو من فصل إلى اخر يلجا العرض إلى هذه الوسائل عبر امكانات الوسيط الفني الذي هو الصورة، ولعل طريق الوصل في السرد الفلمي المتنوعة هي ما تقابل علامات الترقيم في القص والتكوين في الصورة، في العرض السينمائي يلجأ صانع الفلم بتعين المؤثرات البصرية والسمعية هدفها سبك العرض في تسلسل تشكيلي أو منطقي، ونحن لا نتحدث عن تنقيط مثل اللغة الطبيعية لان للتنقيط في اللغة حتميات واشتراطات معينة، فالفارزة، والفارزة المنقوطة، والنقطة، وغيرها، كلها علامات تواضع المختصون على وضعها لتعين شيئا واضحا عند قراءة النص أو كتابته، أما (علامات التنقيط) في العرض السينمائي فهي غير مدركة في أغلب الاحيان إلا من قبل المختصين كما ان وسائل الانتقال هذه لها قواعد معينة في الاستخدام ولكن هذه القواعد عرضة للاختراق في اغلب الاحيان وهذا الاختراق غالباً ما يكون منهجاً جديداً من الممكن استخدامه بجدته هذه في افلام أخرى.

نستطيع ان نتكلم عن القطع الصريح أي إبدال لقطة محل أخرى بطريقة مباشرة وهذه الانتقالة اكثر الانتقالات حتمية وبدائية ومنذ عرف السينمائي لصق لقطة بأخرى فانه توصل إلى هذه الانتقالة، واستخدامه اصبح في السينما اليوم شائعا لدرجة كبيرة بحيث إن حجب بقية الانتقالات، والقطع الصريح يستخدم عندما لا يكون للانتقال قيمة بحد ذاته، أو عندما يكون الانتقال من لقطة إلى أخرى ليس فيه تغيير محسوس في التسلسل الصوري أو زاوية الرؤية أو زمن انقضى، وكانت هذه وظيفة القطع الصريح سابقاً وقد

يحافظ على هذه الوظيفة أو ان السينما المعاصرة انتهجت القطع الصريح حتى في مواضع ما كان يستخدم فيها، والملاحظ ان الشريط الصوتي في اغلب هذا الانتقال يعبر مع الانتقال بدون قطع، اما المزج وهو احلال لقطة محل أخرى بحيث نرى على الشاشة في آن واحد صورتين احداهما تتلاشى تدريجياً والأخرى تحل محلها بنفس هذا التدرج وهي تستخدم للدلالة على زمن انقضى أو على ذكرى أو تداعيات، اما عن الظهور التدريجي والاختفاء التدريجي فهو يعني توقف محسوس في السرد الفلمي، واهم استخداماته بين الشاهد دليلا على ان مشهداً جديدا سيظهر، اما عن بقية انواع الانتقالات مثل المسح أو الحجاب أو كل الانواع الأخرى مثل الدوائر الحلزونية التي تضيق شيئا فشيئا فتختفي الصورة وتظهر صورة جديدة، ان كل هذه الطرق قد اختفت اليوم، ذلك انها لا تطابق الرؤية الطبيعية للعين البشرية، وهي تظهر مادية الفلم اكثر من إبرازها لتعبيريته الواقعية، ونقصد بالمادية هنا المادية التقنية التي تسبب طبع الصورة على شريط الضوء الحساس.

فالانتقالات هنا ذات طبيعة فنية وطبيعة تتعلق بعمل الانتقالات ذاتها اي بوصفها وسيلة للربط والوصل، فهي فنية لان العمل الفني تطبعه وحدة دلالية متكاملة، وبالتالي فإن هذه الانتقالات جزء من بنية هذا العمل.

إضافة إلى السرد الصوري في العرض السينمائي فإن السينما تمتلك "الخاصية التركيبة أو البوليفونية"[1]، من حيث امتلاك العرض الصوري لغة طبيعية وموسيقى ومؤثرات، كلها تتجه نحو الصورة كي تكون جزءاً من بنية العرض السينمائي.

وتتراوح اللغة الطبيعية بين اللسان والكلام، فاللسان (النص المكتوب نجده مكتوبا على الشاشة كترجمة كما هو معتاد في ترجمة الافلام الاجنبية.

العنوانات التفسيرية والإخبارية على الشريط على نحو (وبعد مرور خمس سنوات)، أو كمقطع من رواية أو كتاب في بداية الفلم يكون مكتوباً على الشاشة، كذلك اسماء الصحف والمجلات، أو جزء من مقالة أو عنوان بارز، اسماء الاماكن، العبارات المكتوبة على الجدران... وحتى ان لم تكن مقصودة فإنها دلالة معينة، في احد الافلام مثلا: يدخل البطل إلى احدى الحانات، وبشكل عابر وخلف صورة البطل هنالك ملصق

---

(١) ارنولد هاوزر، الفن والمجتمع عبر التاريخ، الجزء الثاني، ترجمة فؤاد زكريا، (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨١)، ص ٤٨٦.

اعلاني لم يجر التركيز عليه، ولكنه موجود يقول (زوروا اسرائيل) حتى هذا الامر العابر له دلالته الخاصة، اما الكلام فهو الحوار اساسا والتداعيات، والتعليق من خارج الصورة، اما عن الموسيقى والمؤثرات فهي تحتل حيزا من الشريط الصوتي يجعل منها عناصر بنائية لها الشريط اولا ومن ثم الصورة ثانياً.

ويبدو عند اغلب من بحث في الفن السينمائي، ان العناصر غير الصورية (الكلام، الموسيقى، المؤثرات)، هي مجرد توابع من صنف ادنى من الصورة، وهذا صحيح إلى حد ما وأن هنالك عشرات الافلام التي تثير الانتباه لشريطها الصوتي مثلا (حوارات، موسيقى، مؤثر)، فيلم (ميلوش فورمان) عن (موزارت وساليري)، (الحرب والسلم) لـ (بوندار تشوك)، (سوناتا الخريف) لـ (بركمان).

وجد الباحث ان الثقافة المعاصرة تتداخل في اللسان الطبيعي والكلام بشكل يكاد يكون طاغيا، وجهاز التلفزيون الذي يقبع في كل بيت مثلا عبارة عن جهاز ثرثار بسيل لا ينتهي من الكلمات، ولذا فإن الفن السينمائي وهو يوسع الشقة بينه وبين اصوله الاولى وبداياته الصامتة، ليجد ان أي وسيلة تعبير تفي بايصال رسالة الفلم تكون صالحة للاستخدام، ولعلنا نتذكر بعضا من جمل الافلام ولا نتذكر صورها بنفس الدقة، ان اعظم انواع الافلام هي تلك التي تبني صورها استناداً إلى كل العناصر المكونة دون اهمال للبعض على حساب البعض الاخر.

ولا نريد هنا المقارنة بين اللغة في النصوص القصصية وبين اللغة في العرض السينمائي، ولكن يمكن القول بأن الصوت في الفلم يمكن ان يصبح اكثر ادبية من النص الأدبي نفسه نظرا لوجود الصورة ووجود من يستطيع القاء النص الأدبي مرتقيا بلغة النص ودلالاته إلى حدودهما القصوى.

وفي نهاية هذا المبحث لابد لنا من مناقشة الزمن والمكان في العرض السينمائي ولأهمية هذه المناقشة ولانها عصب العرض السينمائي فلابد لنا من ان نسلط ضوءا على مقولتي الزمان والمكان الفلميين.

في حديثه عن عصر الفلم يقدم (ارنولد هاوزر) في مؤلفه الخصب (الفن والمجتمع عبر التاريخ) مداخلة عن علاقة (مارسيل بروست) بالزمان عبر الفهم الذي قدمه (برجسون) فيقول: " يأتي بروست بمفهوم جديد للزمان عند برجسون، ويعمقه وينحرف به، فالتأكيد ينصب عنده على تزامن محتويات الوعي وكمون الماضي في الحاضر، واقتران

انسياب فترات الزمان المختلفة معا، وسيولة التجربة الداخلية إلى حد لا تعـود معـه ذات شكل محدد، والتدفق غير المحدود لمجرى الزمان الذي يحمل معه النفس، ونسبية المكـان والزمان، أي استحالة تميز الوسائط التي يتحرك فيها الذهن وتحديدها "[1].

ويستخلص (هاوزر) من هذا ان هـذا التـصور الجديـد للزمـان ، هـو عـصب الفـن الحديث الذي مادته التخلي عن البطل والابتعاد عـن عقـدة الروايـة، وطريقـة التوليـف ومزج الأشكال الزمانية والمكانية في الفلم، واذا كان (هاوزر) يتحدث عـن ابعـاد زمانيـة ومكانية في آن واحد، فإن الواقع يقول ان السينما هي فن زماني بالدرجة الاولى وهذا مـا سنفصله بعد قليل، ان مسألة التزامن هي الفهم الجديد للزمن داخل العمل الـسينمائي، وكل مقولات الزمن كأنما صممت لغاية واحدة هي الفلم.

ويجب ان لا يتبادر إلى الاذهان ان العلاقة المتبادلة بـين الزمـان والمكـان في الفلـم تبـدو وكأن احدهما يستطيع الحلول مكان الاخر، لان الزمن الفلمي شيء فيه امتياز الـسينما، فلاول مرة استطاع الانسان ان يسيطر على هذه البنيـة المعقـدة في فـن واحـد لا غـير هـو الفلم، فاصبح بأمكانـه ان يخـضع هـذا المـنهج القياسـي للتـسريع والتجميـد والابطـاء والارجاع.

فالاسراع بالزمن جعلنا نتابع أبطأ الحركات في الحياة ـ نمـو النباتـات مـثلا أو متابعـة نزول الليل على سفوح الجبال في لقطة واحدة وكأنه سائل كثيف اسـود يبـدأ مـن القمـة حتى السفوح في لحظة واحدة.

اما الابطاء بالزمن فهو يسمح بادراك اكثر السرعات المعروفة متابعة إطلاقـة بندقيـة، وحتى هذه المقدرة الفذة من الممكن الاستفادة منها دراميـا لمعرفـة تأثيراتهـا، وفي عكـس الزمن فإن الفلم يستطيع ان يرجع بالحدث إلى بدايته رغم ان المتلقي قد رآه امام ناظريـه، والفيلم يستخدمه كمؤثر كوميدي في اغلب الاحيان وان " الحرية التي يتقلب بهـا الـزمن تجر ورائها اختلالا كليا في مبدأ التتـابع وحتـى مبـدأ الـسببية ومـا هـذه باقـل خـصائص الشيطانية "[2].

ان الزمن في العرض السينمائي يتحـدد علـى وفـق ثـلاث مـستويات وهـي المـستوى السيكلوجي : وهو زمن ادراك المتلقي للمـدة، وهـو راجـع إلى الـشفرة الـتي يمتلكهـا،

---

(١) ارنولد هاوزر، مصدر سابق، ص ٤٨٦ .

(٢) مارسيل مارتن، مصدر سابق، ص ٢٠٦ .

ومكونات هذه الشفرة، وهو زمن ذاتي إلى ابعد حد، اما المستوى الآخر: فهو زمن العرض السينمائي من بداية العرض حتى نهايته، والمستوى الثالث: هو المستوى الزمني الذي تجري بموجبه الحكاية الفلمية.

على ان العرض السينمائي يقدم مفهوما متميزا لطابعين يطبعان الزمن وهما المدة والتاريخ، فاذا كان التاريخ يقدم في الفلم وسائل ليست نابعة من طبيعة البنية كان تجري الاشارة للتاريخ عبر اوراق التقويم أو يتدرج من العنوانات التفسيرية المكتوبة كان يظهر عنوان يقول: هذه الأحداث جرت عام ١٩٩١ في بغداد، أو مثلما فعل (صلاح ابو سيف) في فيلم (القاهرة ٣٠)، عندما جعل الخلفية التي تظهر خلف شخصيات الفلم في احد المشاهد وهي عبارة عن اعلان جداري كبير يشير إلى اليانصيب الكبير في سنة (١٩٤٤)، أو ان التاريخ يظهر من خلال طراز الملابس أو العربات.. الخ.

اما بالنسبة للمدة فهو تركيز الزمن من حيث التاكيد على استمراره وإلغاء الازمنة الضعيفة، وهذه لعبة درامية قديمة، نحن نهتم بالزمن الذي يخدم الدراما، ان تركيز الزمن يسمح لنا بمعاينة ما هو اساسي بالنسبة لزمن الحكاية، احيانا يسلك الفلم سلوكا مهما في ابراز هذا التركيز، البطل ينتظر ونسمع على الشريط الصوتي دقات ساعة ملحاحة، أو تلك اللحظات التي تكون فيها احدى الشخصيات بمأزق ما يجعل الارهاق السيكلوجي للشخصية والمتلقي في ذروة حالاته.

ان العرض السينمائي يعتمد في الأغلب الزمن المركز عبر مرحلتي التقطيع والتوليف، ان ما نراه على الشاشة هو افضل اللقطات التي تركز الزمن مرفوعا منها كل الزوائد، فالتوليف يوضح التتابع السببي الافقي في معالجة أحداث الواقع ومن ثم إلغاء الازمنة الضعيفة التي لا تخدم هذا التتابع الزمني وفي المستوى العمودي يجري اشباع هذه الازمنة عن طريق جعلها توهم بالواقع وامكانية تصديق ما يجري في الحيز الزمني المعطى.

والواقع فإن افلاماً قليلة حاولت ان تقدم زمنا حقيقياً مساويا لزمن الفلم ولعل تجربة (هتشكوك) في فيلم (الحبل) مثلا واضحا لهذه المعالجة، فقلد حاول الفيلم "من الناحية التقنية لا يحاول الفيلم ان يكون سوى لقطة واحدة، وكل نهاية لقطة تصل إلى حائط خالي، أو إلى ظهر سترة تعطينا انطباعاً بأن الفيلم مستمر في لقطته دون توقف"[1].

---

(١) مارسيل مارتن، مصدر سابق، ص ٢٠٦.

وحتى يحقق هتشكوك هذه المسألة استعان بوسائل غير فلمية ليعطينا الاحساس بالزمن فهو استعان بساعة منصوبة في احد الميادين، واضطر للرجوع إلى الساعة في نهاية الفيلم، والملاحظ هنا ان التقطيع الزمني استبدل به تقطيع للمكان (الساعة في بداية الفيلم ونهايته ـ فصانع الفيلم وهو يلتزم بالزمن القياسي عليه ان يقدم شرائح الواقع وهي غير متراكبة زمنياً.

وإضافة إلى الزمن المركز والزمن الحقيقي فإن من الانواع الأخرى في البناء الروائي في العرض السينمائي يبرز لنا الزمن الملغي، في فيلم (واحد من القلب) للمخرج (فرانسيس فورد كوبولا) يقدم لنا مفهوماً بالغ الجرأة لهذا الزمن، فنحن نرى في لقطة واحدة ما يلي :ـ

لقطة متوسطة قريبة للمنظور الجانبي لوجه مصور بالضوء الخلفي بحيث نرى صورة ظلية لهذا الوجه وهو ممتد أفقيا على مستوى الشاشة في خط النظر، وعندما تتحرك آلة التصوير مبتعدة للخلف، نتعرف على وجه الفتاة الشخصية الرئيسية في الفيلم وهي مضطجعة على اريكة في خلفية اللقطة وفي نفس الوقت هي تتشاجر مع حبيبها، تعود آلة التصوير متقدمة بحيث تصبح الفتاة في مقدمة اللقطة على وضعها لكنه غير مضبوط بؤريا، ومازالت المشاجرة قائمة في حين يبدو في خلفية اللقطة الحبيب وهو يحلق ذقنه.

ان هذا التركيب للزمن من حيث ثلاثة أحداث تجري على نفس المستوى ليس ابداعا فنيا فحسب، بل هو درامي ايضا، واذا كان صحيحاً على المستوى السيكلوجي، فإن طابعه غير واقعي حتما، ان مزج الأزمنة هنا يشبه إلى حد كبير تيار الوعي حيث إن المدركات الخارجية للشخصية وأعماقه وحاضره كلها تجري في لحظة واحدة، ونأتي إلى الزمن المقلوب: حيث نبدأ من نهاية الحكاية ثم عودة إلى الوراء تعرض لنا الماضي ثم تعود للحاضر، ان هذا البناء الزمني يبدو لنا مقفلا، انه يركز الحاضر الذي شهدناه والذي سنعود له فيما بعد، وهذا البناء للزمن يتوفر على اسباب درامية واضحة، حيث نلغي الافتعال من الدراما لصالح التركيز على نمو الشخصيات وتطورها السيكلوجي، وهو يعمق التجربة الإنسانية لا أن يصطاد المتلقي عير المفاجآت التقليدية.

ونختتم المبحث لنتساءل عن موقع المكان في العرض السينمائي، بالاخص وان السينما فن بصري لعبته واشتغاله على تجسيد العناصر المادية، فكيف وقد استطاعت تقنيات الفيلم ان تعيد اكتشاف عمق الميدان في الصورة.

والذي هو إمكانية الاحتفاظ بوضوح الصورة رغم اختلاف البعد البؤري للعدسة، وهذا ما قاد إلى اكتشاف المكان من جديد، بل ان المونتاج الذي هو بنية زمنية في الاساس يتلاشى لصالح التصوير بعمق الميدان، فالمشهد الذي يصور بعدة لقطات، اصبح من الممكن تصويره بلقطة واحدة استناداً إلى هذا المبدأ، وبدأ كما لوكان هذا هيمنة للمكان على البنية الفلمية.

ان العرض السينمائي يقدم المكان بطريقتين، ان نتعرف على المكان شيئا فشيئا حتى نصبح على دراية به لنتحرك فيه بحرية عبر آلة التصوير التي تحيله إلى شيء عياني ملموس " لا مجرد صورة للمكان معروضة في المنظور الفوتغرافي "[1].

او ان المكان يتحقق عبر خلق ابعاده العامة المركبة بطريقة يدركها المتلقي وقد لا تكون هذه الابعاد مترابطة مادياً... الأحداث التي تجري امام العرض الخلفي مثلا فمجموعة من الممثلين في مكان في بغداد وخلفهم عرض لغابة استوائية فيبدون كما لو كانوا يتصرفون في تلك المنطقة الاستوائية، ومن اتحاد هذه الجزئيات المتباعدة ينشأ لدينا مكان موحد.

هذا كله لا يعني ان للمكان اولوية في البناء الفلمي ـ لان الفيلم نفسه اول ما يواجهنا فأنه يواجهنا بالزمن، ولكننا لا نستطيع الكلام عن مكان في الفلم، فالفلم هو تتابع زمني للصور والسينما تدخل الزمن في كل ما تعرضه بما في ذلك المكان، ولو اخذت آلة التصوير استعراض أية لوحة أو صورة فوتغرافية لعثرات سواءا في الرسم أو الفوتغراف على مكان منتظم هو سطح اللوحة ذي البعدين.

وبإضافة قواعد التكوين (المنظور في الرسم وعمق الميدان في الفوتغراف) يصبح هذا المكان ممتدا في الزمن، ذلك ان الشاشة ليست اطارا جامداً أو سطحياً سكونيا بل هو فتحة وعمق، ونحن طيلة العرض نضمر حدود هذا الاطار ونسمح بالتدفق الصوري بأن يأتينا من هذه الفتحة نحو هذا العمق.

اننا نستطيع ان نخضع المكان للتقطيع واعادة البناء وحتى ان نجاور عدة اماكن لا رابط بينها ونقدمها على انها مكآن واحد محدد ومتعين، ولكن لا يمكن اطلاقا تحطيم الزمن لأن بنيته العميقة تفرض نفسها على الادراك البشري بشكل لا يمكن ايقافه.

---

(١) مارسيل مارتن، مصدر سابق، ص ٢٢٦.

رابعاً : بنية السيناريو في ضوء البنى المجاورة

ابتداء لابد لنا من أن نتحدث عن شكل السيناريو وانه لابد لكل بنية من شكل تسكب فيه، واختلفت اراء من اختص بالسيناريو في تحديد شكله، وهذا الاختلاف الموجه اساسا إلى من يكتب السيناريو وليس إلى غيره، كأن يكون المخرج مثلا، فمنهم من قصر وظيفة كاتب السيناريو في شكل يتمثل في كتابة التتابع السردي للمشاهد، حيث إن الحوار في السيناريو من اختصاص كاتب اخر، ومنهم من اسند تتابع المشاهد والحوار إلى كاتب بعينه، وعلى هذا فإن جملة الحوار تكتب منفردة بارزة في صفحة الكتابة ومن المختصين من اوصى بأن تقسم الصفحة إلى قسمين متساويين، القسم الايمن - في اللغة العربية - للتتابع السردي والصوري، والقسم الايسر للمؤثرات الصوتية والحوار والموسيقى. في حين ان اعلى الصفحة يضم رقم المشهد ومكانه وزمنه ومنهم من اضاف إلى ذلك المصطلحات السينمائية الضرورية كان يكون هنالك حركة آلة تصوير ضرورية لتبيان وجهة نظر الكاتب للسيناريو وهي ترد كمقترح للقائمين على الفلم وهكذا.

من هذا نرى ان ليس هنالك نص للسيناريو يمكن الحديث عنه ويصبح مفهوماً لدى المتلقي، ولو اخذنا مقطعا من سيناريو (عندما طفا السمك ميتا) فأننا نرى ان كل ما ذكرناه عن شكل السيناريو لم يرد في هذا النص، بل انه عبارة عن اللقطات متسلسلة من (١) إلى نهاية الفلم، والنص المصور لا يتحدث غالبا عن اصل ما هو منشور هل هو منقول عن الشاشة ام هو نص المخرج ام ماذا.

ولنتابع ما ورد من لقطة (١) إلى لقطة (٣):

" لقطة ١

كادر اسود مع تركيز الضوء على اثنين من الصنوج (صاجات الراقصات).

تظهر يدان تلتقطان الصاجات وتثبتانها على اطراف الاصابع.

* صوت رجل:

في عام مولانا الرب سنة ١٩٦٦

* صوت طرقعة الصاجات:

* اصطدمت طائرة عسكرية تحمل اسلحة ذرية قرب المدينة الاسبانية الصغير بالوماريس.

* صوت طرقعة الصاجات:

لقط امسك العالم انفاسه في عجزه عن تحديد النتائج المحتملة لمثل هذا الحادث .
* صوت الصاجات :
ولكن العالم استراح حين عرف الحقائق المؤكدة .
* صوت طرقعة صاجات :
ثم شرع العالم يضحك
* صوت طرقعة صاجات :
ما عدا الاسبانين الذين كانوا يتوقون إلى التأكيد اولا من عدم اضرار هذا الحادث بالسياحة في بلدهم .
* صوت طرقعة صاجات :
لكنهم ضحكوا بشدة لأنهم كانوا اخر الضاحكين
* مزج آلى :
تنخفض اليدان ونلمح قطعة جونلة ثم ترتفع البقعة الضوئية مع ارتفاع اليدين لتكشف عن رأس الراقصة ثم ينتشر الضوء ليشكف عن الراقصة في (ل . م) ثم تدخل الكادر راقصة أخرى من اليمين، ترتد آلة التصوير إلى الوراء بينما تدخل راقصة ثالثة من اليسار . . .
مزج آلى :
لقطة (٢)
لقطات خداعية ملونة للراقصات الثلاث تتغير نفس اللقطة الثابتة تباعا من الاحمر إلى الاخضر إلى الوردي إلى الاصفر إلى الازرق ثلاث مرات حتى تصبح مشوهة في النهاية .
مزج مع ظهور تدريجي آلى
لقطة (٣) " [(١)] .

ان هذا النص بشكله هذا يبدو كما لو كان نصا تنفيذيا أو هو منقول من الشاشة ومنشور بهذا الشكل، ولكن ما يعنينا فيه انه منشور في دورية مختصة، ومقدم للقراءة كنص مكتوب، ما الذي نلاحظه هنا، في الفقرة المنقولة نقرأ مصطلحات تحيل إلى لغة العرض السينمائي، لقطة كادر، كتابة الصوت اولا ثم وصف الصرة، مزج. . . . وفي بقية النص نرى في لقطة (٤) مصطلح حركة (حركة افقية لآلة التصوير)، نقرأ في لقطة

(١) ميشيل كاكو يانليس، سيناريو فلم عندما طفا السمك ميتا، ترجمة خيرية البشلاوي، مجلة السينما، العدد (١٧)، حزيران، ١٩٧٠، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر .

(٦) مصطلح (خارجي . مكتب سياحة ـ نهار) نلاحظ في لقطة (٧) (داخلي . مكتب سياحة ، لقطة متوسطة) وهكذا .

ان هذا الشكل للكتابة نجده في سيناريو فيلم (جرنيكا) التسجيلي للمخرج (الان رينية)، وهنا بدلا من التتابع الذي يرقم اللقطات، نرى تتابعاً تسلسليا من (١) إلى (١٤٩) والملاحظ ان هذه الارقام هي ارقام اللقطات وهناك اشارة في النص كتبها المترجم على ان النص المنشور مأخوذ حسب تتابعه على الشاشة كما في المثال التالي :

" ١ـ قبل ان تظهر تماماً صورة المدينة التي اصابها
التدمير نسمع صوت رجل على شاشة سوداء :
جرنيكا مدينة صغيرة، العاصمة التقليدية لبلاد الباسك .
٢ـ ثم تظهر صورة المدينة المحطمة تملأ الشاشة وتظل
في كادر ثابت طوال التعليق التالي لنفس الصوت الذي يستمر :
وفيها كانت تعلو اشجار السنديان، الرمز المقدس
لتقاليد الباسك وحرياتها .

. . . .

٣ـ لقطة متوسطة لرجل يرتدي قبعة . . . ." [1] .

من هذا النص ترد لدينا مصطلحات : (كادر ، شاشة ، لقطة متوسطة ، ...الخ)، ونرى ان هذا شكل اخر .

اما في سيناريو (كلب اندلسي) للمخرج (بونويل) وفي سيناريو التصوير الاصلي الذي كتبه المخرج مع الرسام السريالي (سلفادور دالي)، نرى ما يلي :

" حدث ذات مرة
ليل، الشرفة، رجل يشحذ شفرة حلاقة في الشرفة
الرجل ينظر من خلال الشباك إلى السماء ويرى...
سحابة رقيقة تمر عابرة وجه القمر وهو بدر
ثم رأس فتاة شابة وعينيها مفتوحتين على وسعهما، حد شفرة

---

(١) الان رينيه، روبرت هسان، سيناريو فلم جرنيكا، ترجمة هاشم النحاس، مجلة السينما، العدد (١٦)، نيسان، ١٩٧٠، ص ١١١ .

الحلاقة يتحرك إلى امام نحو عيني الفتاة .
السحابة الرقيقة الان تتحرك امام القمر
وحد الشفرة يشطر عين الفتاة مقسما إياها "[١] .

ويبدو ان حدث ذات مرة هو عنوان المشهد الاول ، في حين ان العنوان الثاني هو : بعد ثمانية سنوات وتحته : (شارع مقفر ، الدنيا تمطر) ، ومن مطالعة السيناريو المنشور نعثر على مصطلحات من مثل (لقطة كبيرة لليد) و (ظهور تدريجي) و (لقطة علوية مائلة) و (عدسة التصوير) و (آلة التصوير) و (لقطة امريكية) و و(تصبح الصورة ضبابية) ، وينتهي الـ Flou . وهكذا يطالعنا شكل اخر جديد .

وفي سيناريو فيلم (العام الفائت في مارنباد) الذي كتبه (الان روب جرييه) نكون ازاء توجهات دقيقة من الكاتب إلى منفذي الفلم تتعلق بكيف يبدأ – الافتتاحية فهو يكتب :ـ

" الافتتاح برومانتيكية ، انفعالية ، نفتتح بعنف موسيقى من ذلك النوع المستخدم في الافلام ذات الذروات العاطفية القوية ، (اوركسترا وتريات ضخمة ، نحاسيات . . الخ) .

الاعتقاد مبدئيا بالنمط الكلاسيكي ، الاسماء بخط معتدل ، سوداء على خلفية شاحبة ، أو بيضاء ، على خلفية شاحبة ، والاسماء أو مجموعة الاسماء تتشكل بخطوط بسيطة ، هذه التشكيلات تتبع بعضها الأخرى ، باعتيادية ، حتى بإيقاع بطيء معتدل "[٢] .

ويبد (جرييه) في نصه الاصلي وكأنه يكتب ما اصطلح على تسميته بالسيناريو التنفيذي (Shooting Script) .

ويصرح (الان روب جرييه) قائلاً : "في الحقيقة ، لم أقدم لرينيه نص السيناريو فقط بل التقطيع الكامل للفلم ، أي اني قدمت له فلما متخيلا كاملا ، مزودا بالمونتاج ، وهو النص الذي نشرته ، فيما بعد كرواية مصورة "[٣] ، وهذا هو نوع اخر من السيناريو المنشور .

---

(١) Luis Bunuel, UN CHIEN ANDALOU. Great, Britain: Lorrimer Publishing Limited, 1981. No P.

(٢) Alain Pilbbe- Grillet> Last Year Al Marienbad. (New Yourk, Grore Press, 1962), P. 17.

(٣) الن روب غرييه، الجن والمتاهة، مقدمة وحوارات اعدها شاكر نوري، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٩٠)، ص ١٣٥ .

وعليه فما هو النص الذي سنكشف بنيته الداخلية أهو النص الخالي من مـصطلحات السينما، أم هو الذي يتوسل بالضروري منها، ام هـو الـسيناريو التنفيـذي كمـا ورد في تمهيد الاطروحة؟

ان الباحث يميل إلى السيناريو التنفيذي، لانه النص الوحيد الكامـل ببنائـه، ورؤاه، وخطته المكتملة، لان كل شيء في النص هو حدود الرؤية كما يقدمها الكاتـب، وكتابـة السيناريو دون مصطلحاته السينمائية انما هو تحجيم لهذه الرؤية، ان هنالك اختلافـاً بينـا بين ان نكتب:

١) (يدخل الرجل إلى الجامع وهو متمهل) وبين ان نقول:

٢) لقطة عامة/ نهار- خارجي/ الرجل يسير متمهلا باتجاه الجامع

قطع

وبين ان نقول:

٣)لقطة متوسطة/ الرجل وقد بانت على محياه حالة من الوجد ويبدو كأنـه غائـب عن الوجود عند مدخل الجامع.

٤)لقطة قريبة/ وجه الرجل وقد أغمض عينيه نصف اغماضة وهو داخل الجامع.

ان الفرق بين رقم (١) وبين الارقام (٢-٣-٤)، هو فـرق في زاويـة الرؤيـة أو وجهـة النظر والى الحيز الزماني والمكاني... الخ، لذا فإن هذا المبحث سيتعامل مع النصوص كما لو كانت معدة للتنفيذ للاسباب التي ذكرت.

ومن التجربة العملية للباحث في السينما العراقية، خلال اطلاعه على تجربتي العمـل في (الايام الطويلة) و (سحابة صيف)، كان السيناريو المطبوع يتنكب الطريقة التقليدية في شكل السيناريو، من حيث احتواء الصفحة في اعلاها على رقم المـشهد في اعلـى الـيمين الصفحة، وفي اعلى الوسط المكان، وفي اعلى اليسار وصـف زمـان ومكـان المـشهد، في حين التتابع السردي الصوري في اليمين والشريط الصوتي في اليسار، في سحابة صيف لم ترد أية مصطلحات سينمائية الا اذا اعتمد عليها تنفيذ المشهد وهي قليلـة جـدا، كمـا في صفحة ٧٦.

" مشهد ٣٧ صحراء نهاري/ خارجي

ابراهيم يركض (هائم) على وجهه

وسط الصحراء يولول، (تراك

باك) ثم (كرين اب) إلى ان

يصبح (صغير) في العراء.... "[1] .

ان مصطلحين (تراك باك و كرين آب) هي مصطلحات لحركة إلى التصوير .

في سيناريو (الايام الطويلة) نـرى ان الـنص المطبـوع ملـئ بالمـصطلحات الـسينمائية ويمكن أن نقول عن هذا السيناريو انه الفلم كاملا علـى الـورق، وفي لغـة المحترفـين انـه السيناريو التنفيذي كما في مشهد ١٧ .

" مشهد ١٧ حجرة محمد ن/ د

محمد يدخل يغلق الباب وراءه ثم

يرتمي على وجهه على السرير

الباب يفتح ويدخل منه عبد اللطيف ـ هاه... ما مات

(بان) مع عبد اللطيف في اتجاه محمد الذي

يحاول ان يدور بجسمه على السرير

ليرتكز على كوعه محمدـ من هوه .

عبد اللطيف ـ تضم علي؟

محمد ـ أشأضم عليك .

عبد اللطيف ـ أني جنت هناك

وشفتك بعيني . . راويني الضربة .

محمد ـ أي ضربة

عبد اللطيف ـ محمد اسمع

كلوز لمحمد على صوت عبد اللطيف صوت عبد اللطيف – اني جنت

بعيادة الدكتور وشفت بعيني هاي "[2] .

ان هذا الاستلال من (الايـام الطويلـة) رغـم انـه يـشابه في شـكله سـيناريو (سـحابة صيف)، الا انه يختلف عنه في مصطلحاته المنتمية إلى بنية العرض السينما مثل مصطلح :

---

(١) قاسم محمد، سيناريو فلم سحابة صيف، (بغداد: المؤسسة العامة للسينما والمسرح، ١٩٨٨)، ص ٧٦ .

(٢) توفيق صالح، سيناريو فلم الايام الطويلة، نسخة مطبوعة على الرانيو، (بغداد: المؤسسة العامة للسينما والمسرح، ١٩٨٧)، ص ٦٦ .

بان وهو يعني مصاحبة آلة التصوير الافقية للحركـة، ومـصطلح : كلـوز : وهـو يعـني اللقطة القريبة للوجه وغالباً ما تشير مـشاهد الـسيناريو بالتفاصـيل الدقيقـة للعـرض... وهذا ما يـساعد المتلقـي علـى تـصور وجهـة نظـر الكاتـب ورؤيتـه، وكـذلك موقـف الشخصيات تجاه سير الحكاية الفلمية... الخ.

نطالع شكلا اخر للسيناريو عند (مايكل انجلو انطونيوني) في فلمه (انفجار BLOW UP) يتمثل في ان السيناريو يبدأ دون الاشارة إلى رقم المشهد أو مكانه: بل انه عبارة عـن تتابع سردي صوري، وعندما تأتي الحوارات فإنها تكون ضمن فضاء الـصفحة ولكنهـا مكتوبة بالحروف الانكليزية المائلة، أي اننا نفتقد هنا الشكل الكلاسيكي للسيناريو كمـا هـو في (سـحابة صـيف) أو (الايـام الطويلـة)، ويحتـوي نـص (انطونيـوني) علـى مصطلحات العـرض الـسينمائي علـى نحـو حركـة (Pan) واللقطـة المتوسـطة وحركـة المتابعة.

ويعترف مترجم النص من الايطالية إلى الانكليزيـة (جـون مـايثيو) بأنـه قـد حـذف المصطلحات التقنية من النص الاصلي إلى حدودها الدنيا ليسهل عملية التلقـي مـن قبـل القراء، وانه نقل الحوارات كما ظهرت ترجمتها على الشاشة عند عرض الفلـم في الـبلاد الناطقة بالانكليزية، كذلك فالمترجم حذف تسلسل المشاهد كما ترد في الـنص الاصـلي واكتفى بالتتابع الصوري للسرد، وعلى هذا الاساس فنحن امام نص منشور تدخل فيـه المترجم بحيث لم نقف على النص الاصلي، ومع هـذا فهـو نـص يـضمه كتـاب يـصدر ضمن سلسلة سيناريوهات الافلام الكلاسيكية، ونقتطع المثال التالي رغم انه لا يعبر عن رؤية كاتب النص:

" رون: احدهم يعرق

خلال ستارة النافذة الملاصقة لمنضدتهم، رون وتوماس يراقبان الرجل الـذي يـستدير ويمشي باستعجال بعيداً عبر الشارع، انه رجل طويل، فتى اشقر الشعر، يرتدي الـسواد يبدو متضايقاً من فكرة ان يراقب منهم، منظر واسع للمطعم رون وتوماس يترقبـان مـن النافذة، ينهض توماس قافزاً والكاميرا تتبعه "[1].

---

(١) Michelangelo Antoniono, Tonino Guerra, BLOW, UP, (London- Lorrimer Publishing Limited, 1984). P. 67.

في هذا الاستلال يرد لدينا مصطلحان ينتميان إلى بنية العرض السينمائي، وإذا ما تصورنا ان المترجم قد حذف معظم المصطلحات التقنية لعرفنا مقدار الرؤية التي حجبت عن المتلقي .

على ان نصًا مثل (الختم السابع) للمخرج (انغمار بركمان) تتابع صفحاته وهو يصف تتابعه السردي متخللا تلك الحوارات فقط، لا يعود نصا ينتمي للسيناريو بقدر ما ينتمي للرواية، انه يذكرنا بشكل حاد بأسلوب كتاب الرواية الحديثة، ما هي قرابة (الختم السابع) بفن السيناريو، ان الباحث قد وجد في هذا النص العميق والمؤثر كل شيء عدا السيناريو، والسبب بسيط جداً انه لا يمت بصلة إلى أي جنس سوى القص، والحال هنا يقتضي ان نكتب على النص رواية مثلا .

" الشمس تقف عاليا في السماء، تبدو وكأنها كرة حمراء من اللهب ينتهي للمتزلج على الماء وجونس يبحث عن البئر التي استطاع ان يملأها "[١] .

او نقرأ في مكان اخر :

" الجنديان يربطان حصان العربة ويجلبان دعامتين خشبيتين طويلتين ثم يسمران دكات على الدعامتين حتى يصنعا سلماً "[٢] .

والحقيقة ان كتابة (برغمان) لسيناريوهاته المطبوعة في كتب هو شيء اعتاده دائماً، ولكتبه تلك جمهور يتابعها، واعتقد ان هذا الجمهور يتابعها كقصص لصعوبة وتعقيد افلام (بركمان) نفسها، لذا فإن الباحث لن يتوقف لمناقشة هذه النصوص كونها ليست سيناريوهات .

ويشابه هذا السيناريو الذي كتبه (جارلس وود) عن معركة اليرموك، ولكن (وود) هذا يقسم فضاء الصفحة بحيث يحتل اعلى يمين الصفحة رقم المشهد واعلى يسار الصفحة وقت المشهد وهل هو خارجي ام داخلي في حين يحتل وسط الصفحة اقل بحوالي سطر من رقم المشهد ووقته، مكان المشهد كما في المثل التالي :

" المشهد السابع والعشرون .... خارجي/ نهار

(صحراء قرب الفراقد)

---

(١) Ingmar Bergman, The Seven Seal, (london- Lorrimer Publishing…, 1984. P.31.

(٢) Ibid. P. 67.

صحراء خاوية ثم يظهر ما يبدو وكأنه فراشات تتطاير في الحر المتوهج الفراشات تتحرك حولنا "[1] .

ان كل ما يضمه مشهد (جارلس وود) في لغة العرض السينمائي هو كلمة المشهد ووقت المشهد ومكانه .

من خلال الامثلة التي استدللنا بها يمكن القول بأن النصوص الآنفة الذكر قد تراوحت ما بين نصوص ادبية بحتة مثل نص (ركمان) إلى نصوص تنتمي للسيناريو عبر تقسيم للصفحة من الاعلى بذكر رقم المشهد ومكانه وزمانه وموقعه، إلى مسرد باللقطات، إلى سيناريو تنفيذي كامل، واذن فالمحاولات كلها تنحو إلى تسجيل الفلم المقترح على الورق، وعلى هذا فإن الباحث سوف يناقش العناصر البنائية التي يتكون منها هذا النوع من الكتابة .

ولقد استطعنا في الفصل السابق ان نحدد سردية واضحة للسيناريو وهكذا، وتأسيسا على ما سبق ذكره، فإن البيئة اللازم دراستها هي بنية نص سردي .

بما في ذلك الشخصية الحكائية، والزمان والمكان وزاوية الرؤية.... الخ . على اننا سنناقش هنا قضيتين اساسيتين ينطوي عليهما السيناريو تلكم القضيتين هما :ـ شكل السيناريو بمصطلحاته المنتمية للعرض الفلمي وطبيعة العمل السينمائي كإنتاج، والأخرى كون استخدام صيغة الفعل المضارع في السرد الصوري اساسية فيه، لان السيناريو خاضع في الاساس للقوانين التي تحكم الشكل السينمائي، فبما ان العرض السينمائي عرض مرئي ومسموع معتمد على الصورة المتحركة، أي ان الحركة فيه تمثل امام اعيننا في الوقت الحاضر الآن في زمان ومكان يقبلها ادراكنا، فبوصف الصورة لمحة من الواقع الخارجي تقدم إلى حاضر تصورنا وتسجل في حاضر وعينا "وما نراه ليست قصة تحكي لنا من الماضي بل أحداث تجري الان، فالسينما ترينا ولا تحكي لنا أو هو حضور ما هو غائب "[2]، ومن هنا المضارع . ولان السيناريو يؤسس كل بنيته النهائية وهو يفترض بها متجسدة أيقونياً، فإن الفن الذي يرتبط بالبصر وبالأيقونية ليس فيه غير

---

(١) جارلس وود، سيناريو فلم اليرموك، (بغداد: المؤسسة العامة للسينما والمسرح، ١٩٨٤)، ص٢٨نسخة مسحوبة بالرونيو .

(٢) حسين حلمي المهندس، دراما الشاشة، ج١، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٩)، ص ٢٥ .

زمن واحد وهو الحاضر، خلق وهم حقيقي بالحاضر، لأن الزمن الأيقوني يلغي الماضي والمستقبل.

اما الشكل الذي يكتب فيه السيناريو وهو الشكل الاكثر شيوعا فهو كما في الشكل الاتي:

رقم المشهد	موقعه	ليل - نهار/ داخلي - خارجي
الصورة	الصوت	
	: حوارات	
	: حوارات داخلية	
	: المؤثرات الصوتية	
	: الموسيقى	

وهذا الشكل تحتمه ضرورة تتعلق بتنفيذ هذا النص المكتوب إلى نص مرئي، وليس شيء اخر، على نحو ما ساد الانتاج القصصي من محاولات تجريبية، كأن يكتب الوصف في النصف الاعلى من الورقة والسرد في النصف الاسفل كما فعل (محمد خضير) في قصته (منزل النساء) ولو ان هذا النوع من الكتابة لا يستبعد تأثيرات الفنون السينمائية عامة، أي ان شكل السيناريو هو شكل وظيفي بحت.

فالمشهد هو فقرة كتابية كما في النصوص، جملتها اللقطات، وعلامات الوصل فيه كيفية انتهاء اللقطة (قطع، مزج، ظهور تدريجي أو اختفاء تدريجي...الخ)، ومجموعة المشاهد (التتابع الذي يشترك ببداية ووسط ونهاية متصل بفكرة واحدة)، هي فصل ومجموعة التتابعات هي الفصول، ومن الممكن ان يكون لدينا مثلا اثنا عشر تتابعاً كما فعل (فرانك بيرسن) في سيناريو (ظهيرة يوم قائظ).

إن بنية السيناريو تتوسط بُنى القص والصورة والعرض السينمائي. انها تأخذ من فن القص بنيته السردية مثل الشخصيات، ولكن الشخصية في السيناريو متعينة، مجسدة عبر اسمها، وهي ضمير اذا لم تصرح باسمها ولكنها تحيل إلى اسم متعين.

في سيناريو فيلم (الاسوار) يتصل احدهم بالتلفون بضابط الشرطة المسترخي على مقعده، وما ان يسمع الشرطي الصوت عبر الاسلاك حتى ينهض مؤدياً التحية العسكرية، وهذا جزء من طبيعة الفن الذي يتوسل بالأيقونية، ما هو خيال المتلقي في الاشتراك في تجسيد الشخصية الموصوفة كاملا في النص؟، انه ازاء طريقين، اما أن السيناريو المنشور كان قد اعد فلما سينمائيا، عليه فإن الممثلين قد جسدوه، وبهذا فإن الشخصية معروفة للمتلقي وعادة ما تكون السيناريوهات المنشورة تصاحبها صور من الفلم نفسه وفق سياقات الصور (الايقونة) التي يجسدها النص ينشئ تصورا كاملا عن الشخصية.

اما بالنسبة للبناء الزمني فإن السيناريو يحدد ذلك في اعلى الصفحة فهو يقول، نهار أو ليل أو يحدد الفترة الزمنية كأن يقول: بغداد عام ١٨٨٥، أو يضع في بداية المشهد مصطلحات مثل (تداعيات) وغيرها، وقد يساعد الوصف على تحديد الفترة الزمنية كأن يصف العربات والأمكنة والشوارع وغيرها.

فالزمن هنا يحيل إلى العرض والى القص، وتقنيات جنيت للبنية الزمنية في القص يجسدها السيناريو بشكل صريح، فالتلخيص يمكن أن نراه واضحا في تكوين اللقطات، لقطة تقف على نخلة باسقة ليس فيها عذوق التمر المحملة بالثمر، ونقطع على لقطة أخرى لنخلة تنؤ بثقلها من الثمار، وفي الوقف عندما يستعرض السيناريست عوالم مدينة بما يسمى باللقطات السياحية لها، اما في القطع أو الحذف فإن سيناريو فيلم مثل (توم جونز) كثيرا ما تطالعنا العنوانات الفرعية على نحو: وبعد مرور عدة سنين وهكذا، وفي المشهد كتقنية للبنية السردية فإن تجسيده كفيل بإظهار المقاطع الحوارية بالاشارة الصريحة إلى ان زمن السرد هو زمن القصة.

في السيناريو الوصف ضمني، لأن كل ما يشير إليه الكاتب هو وصف لما يجب ان نراه، اما المكان في السيناريو فهو متعلق ببنية القص والعرض، ان المكان في العرض ينمو امامنا عبر حجم اللقطات وهو كذلك في السيناريو، وهو متدرج في بنية القص كذلك هو في السيناريو.

بقي ان نقول في المنظور الروائي للسيناريو كبنية فإنه يحيل إلى بنية العرض ذلك اننا لا نرى الا ما تتيحه آلة التصوير لنا في ان نراه، ومن بنية الصورة يستمد السيناريو البنية الفوتغرافية، فهنالك محورا الانتقاء والتأليف حسب (جاكوبسن)، فإن كاتب السيناريو ينتقي صورة بعينها، ويؤلف في سلسلة من الصورة لها قابلية التشكيل والليونة، ويعتمد السيناريو في بنيته على التعاقبات الصورية في حقل التماس، وما يسميه البلاغيون (الكناية) وما إن تتماس الصور حتى نشتغل في حقل الاستعارة داخل هذه التماسات.

ومن هذا يتبين لنا ان بنية السيناريو هي بنية تستفيد وتتكون عبر البنى المجاورة للفنون القصصية والصورية والسينمائية، ولكنها مع هذا هي بنية مستقلة تستعين وتستقل في بنية خاصة بها تحافظ على وحدة عضوية لا توجد الا بالسيناريو.

الفصل الثالث

السيناريو ونظرية الأجناس الأدبية

أولا : الأجناس الأدبية المصطلح والمفهوم.

يرد مصطلح الأجناس الأدبية في معجم المصطلحات الادبية المعاصرة وتحت عنوان (النوع الأدبي) مايلي :

١) يشير (النوع) إلى طبقة خطاب ، يتم التعرف عليها ، بفضل مقاييس اجتماع- لغوية .

٢) و(النوع) أو (الجنس) ، تنظيم عضوي ، لاشكال ادبية ، كما يمكن تمييز (الانواع الكبرى) من (الانواع الصغرى) ، في (نظرية الانواع الادبية) ، التي تقوم على محورين متمايزين :

أ- مفهوم كلاسيكي ، يقوم على تعريف غير علمي لـ (الشكل/ المضمون) ولبعض طبقات الخطاب الأدبي ، (الكوميديا/ التراجيديا) .

ب- مفهوم (واقع) الاصالة التي تكشف عن العوالم المختلفة والتسلسل السردي "[(١)] .

والملاحظة الاولى في هذا التعريف انه يضع التعريفات تحت عنوان (النوع الأدبي) اولا ثم يتكلم عن النوع بمعنى الجنس ، والحقيقة ان صاحب المعجم لم يجانب الصواب فإن كلمة Gener ، التي تعني النوع تلفظ بالعربية بأصلها اللاتيني Genus . فكلمة Gener والكلمتان اللاتينية والعربية مأخوذتان من اليونانية كما يذكر ذلك (خلدون الشمعة) نقلا عن :

The E.U.P Latin & English Dictionary. ، في بحثه الموسوم (بحث في جدلية الأجناس الادبية) ، والدكتور عبد الملك مرتاض يقدم تبريراً لاستخدامه مفردة جنس عوضا عن نوع استنادا كما يقول إلى ابن منظور الذي قرر "بأن الجنس أعم من النوع ، وهو مذهب اغرانا (الدكتور عبد الملك) بأن نجعل الجنس هو الاصل الذي تتفرع

---

(١) سعيد علوش ، معجم المصطلحات الادبية المعاصر ، (بيروت : دار الكتاب اللبناني ، ط١٩٨٥ ، ١) ص ٢٢٣ . .

منه انواع "[1]، اما لماذا قرر (ابن منظور) ان الجنس اعم من النوع فهذا ما لا نعرفه، وفي (كتاب العين) للـ(الفراهيدي) تحت مادة نوع نقرأ ما يلي: "

*نوع:

النوع والانواع جماعة كل ضرب وصنف من الثياب والثمار والاشياء حتى الكلام "[2].

فالنوع هو الكلمة المرادفة للجنس كما يظهر ما أشار إليه الفراهيدي وما دامت لفظة جنس هي الشائعة في اغلب الدراسات النقدية وحتى لا نضيف بلبلة إلى حالة اللبس والتداخل الذي يعيشه المصطلح واجتراحه والذي يبدو انه اصبح تقليداً بأن نضع عشرات المفهومات لمصطلح واحد فإن البحث سيعتمد كلمة (الجنس) و (الأجناس) لما يلي من البحث واما الانواع فهي تلك الاصناف التي تنطوي تحت لواء جنس ما، ولذا فإن الأجناس الادبية هو المصطلح الذي يضم الأجناس المعروفة سابقاً، والانواع هي داخل كل جنس مثل انواع الرواية ضمن جنس الرواية، وانواع المسرحية ضمن الدراما وهكذا، ونقول هذا حيث إن اغلب المراجع العربية تعتبر الجنس اعم من النوع واذا اقتصرنا على مثل واحد لان فيه الكفاية فنرى تحت مادة جنس ما يلي :ـ

" جنس ـ الجنس: الضرب من الشيء وهو اعم من النوع ومنه المجانسة والتجنيس.

وزعم ابن دريد ان الأصمعي كان يدفع قول العامة: هذا مجانس لهذا يقول انه مولد "[3].

ولقد مر بنا كيف أن كلمة جنس اصلها يوناني وشاعت عربياً ولاتينياً أما عن مفهوم الأجناس الأدبية: فنرى واضحا من تعريف معجم المصطلحات الأدبية ان هنالك نظريات لمفهوم الأجناس الأدبية ـ الكلاسيكي الذي يقوم على افتراضات اجتماعية وسيكلوجية تقولْبت في معايير اكتسبت شرعيتها مع الزمن، والأخرى: الحديثة التي لم تضع حدودا قسرية بين جنس وأخر لذا فإنها اتسمت بكونها وصفية.

---

(١) عبد الملك مرتاض، الرواية جنساً أدبياً، مجلة الاقلام، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، العددان (١١ـ١٢، تشرين الثاني ـ كانون الاول، ١٩٨٦)، ص١٢٤.

(٢) الخليل بن احمد الفراهيدي، كتاب العين، ج٢، تحقيق مهدي المخزومي وابراهيم السامرائي، (بغداد: دار الرشيد، ١٩٨١)، ص ٢٥٧.

(٣) الخليل بن احمد الفراهيدي، مصدر سابق، ص ٢٥٧.

ونظرية الأجناس الكلاسيكية تستمد مصادرها الأولى من الفيلسوف (أرسطو) على الخصوص و(هوراس) بالدرجة الثانية.

يجنس ارسطو الادب على اساس نظرية المحاكاة، عبر طريقة المحاكاة من خلال المادة والموضوع المحاكي وطريقة المحاكاة... ففي الملحمة يحقق الشاعر محاكاته باستخدامه "السرد في جزء وفي جزء آخر يتقمص شخصية أخرى غير شخصيته، ثم يروي القول على لسانها كما كان يفعل هوميروس"[(١)].

وإما ان يعرض الشخصيات مؤدية كامل افعالها أداء دراميا، واما ان يكون متكلماً بلسانه فقط وهو الشعر الغنائي، اذن مفهوم الأجناس عند ارسطو يتحدد تبعاً لطريقة المحاكاة، وان هنالك خصائص في كل نص تسمح بتجنيسه.

ان النظرية الحديثة بمحاولتها عدم اعطاء تحديدات للنص، ادى بكثير من الباحثين إلى التأكيد على فرادة العمل الأدبي، (كروتشه) يتطرف في " نزعته الاسمية Nominalism، حد اعتبار الأدب مجموعة أعمال أدبية مفردة تندرج تحت اسم مشترك هو الادب"[(٢)]. وقد اعترض الكثيرون على (كروتشه) وعدوه متطرفاً، لذا تسعى النظرية الحديثة الإحاطة بالأجناس الأدبية كأطر عامة لاستكشاف الجنس الأدبي، ومفهوم الأجناس يقوم على دراسة العلاقة بين النص وخالقه والمتلقي من جهة وعلى بنية تلك النصوص في انتمائها لجنس بعينه من جهة أخرى مع الأخذ بنظر الاعتبار ان الجنس الأدبي ابن بيئته ومجتمعه وعصره.

ان القول بالعلاقة المثلثة بين النص والمتلقي والمبدع الذي يحدد جنس العمل الأدبي، لم يكن هو المفهوم الوحيد، فلقد ظهرت ميول لتفسير الاجناسية سيكلوجياً، فالملحمي والدرامي والغنائي ما هي الا تعبير من الحياة النفسية بطرق خلاقة، بما تمثله تلك الحياة من احساس وفكر. وهنالك تفسير اخر ينطلق من اسباغ الصفات النحوية للزمن على الادب "الشعر الغنائي ـ الحاضر، والقصصي الماضي، اما الدراما فتقابل الزمن المستقبل"[(٣)]. وبالنسبة للصوت المهيمن داخل النص فإنه في الشعر الغنائي المتكلم وفي الملحمي الغائب وفي الدرامي المخاطب.

---

(١) ارسطو، فن الشعر، ترجمة وتقديم وتعليقن ابراهيم حمادة، (القاهرة: مكتبة الانجلو مصرية، ١٩٧٧)، ص ٧٢.

(٢) خلدون الشمعة، بحث في جدلية الاجناس الشعرية، بحوث مهرجان الشعر السابع عشر، (بغداد: دار الشؤون الثقافية)، ص ١١.

(٣) ف. ف. كوزينوف، قضية الانواع والاصناف الادبية، موسوعة نظرية الادب، ترجمة جميل نصيف التكريتي، القسم الاول، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٦)، ص ٨٠.

والناقد خلدون الشمعة وهو يحاول ان يجنس المقامة والحكاية والرسالة فهو ينقل من كتاب C.C. Colwell، والموسوم Astudents Cuide to Literature، جدولا يحدد فيه الجنس الأدبي تبعاً للمبدع والمبدع والمتلقي على الشكل التالي :

	" الجنس الأدبي	المبدع	المبدع	المتلقي
١ـ	" الدراما	غائب	تمثل	جمهور
٢ـ	الملحمة	حاضر	تتلى	جمهور
٣ـ	الرواية	محتجب	تقرا	قارئ منفرد
٤ـ	المقامة	حاضر	تتلى وتقرأ	جمهور أو قارئ منفرد
٥ـ	الحكاية	حاضر	تتلى وتقرأ	جمهور أو قارئ منفرد
٦ـ	القصة القصيرة	محتجب	تقرأ	قارئ منفرد
٧ـ	القصيدة	حاضر	تتلى أو تغنى أو تقرأ	كأنه غير موجود
٨ـ	المقالة	متضمن	تقرأ	قارئ منفرد
٩ـ	الرسالة	متضمن	تقرأ	قارئ منفرد "[١].

والناقد الشمعة يتفق مع تحليل (كولويل) ومضيفاً له ما اضاف منطلقا من حصيلة اجمالية وهي ان هنالك شخصيات في وضع ما تتصرف وتتحدث ومن هنا رسمت حدود الجنس الأدبي .

والحال ان تقسيم الأجناس على وفق الجدول السابق لا يحيط بكل الأجناس، ناهيك عن أن الأجناس نفسها عرضة لان تغير طريقة توصيلها، فقد شهد اتحاد الادباء في العراق اماسي عديدة لقصاصين يقرؤون على جمهور محتشد نماذج من قصصهم القصيرة، وقرئت روايات عديدة على جمهور معين، فلقد تمت في كلية الفنون الجميلة قراءة (الشيخ والبحر) لارنست همنغواي وفصول من (الصخب والعنف) لـ وليم فوكنر، على طلبة الثالث سينما في كلية الفنون الجميلة كما تقرأ مسرحيات على فصل دراسي أو لقارئ وحده، وهذه ليست حالة استثنائية بل انها تجري على نطاق واسع في العالم كله، فمنظور التقديم وقنوات الاتصال يناقش بعضا من الطبيعة المتحكمة في الجنس الأدبي،

(١) خلدون الشمعة، مصدر سابق، ص١٤ .

فالمفاهيم حول طبيعة الأجناس تدمج احيانا ما بين القصة القصيرة والرواية تحت اعتبار ان كليهما في جنس واحد هو (الادب التخيلي Fiction)، كما ان دراسة العلاقات الممكنة بين مبدع النص ومتلقيه وقنوات الاتصال كلها مشاريع مقترحة للتجنيس الأدبي مع الاخذ بنظر الاعتبار انها عرضة للتغيير والانتقال.

ثمة مفهوم اخر يقدمه (رينيه ويلك) و(اوستن وارين) في الكتاب المعروف (نظرية الادب) على وفق مصطلحي (الشكل الخارجي) و (الشكل الداخلي)، فهما يعتبران نظرية الانواع (الأجناس) مبدأً تنظيمياً "فهي بحسب بنية وتنظيم انواع ادبية مخصصة"[1]. وهذه البنية عبر الشكل الداخلي والخارجي، فالداخلي هو موقف العمل الفني ومقصده ونبرته والخارجي التكوين أو الوزن (بمفهوم اعم بنية العمل)، الا يذكرنا هذا بالمتن الحكائي والبنى الحكائي، ان منظور بنية العمل الفني واكتشاف خصائصه التقنية مفهوماً ضروريا للتجنيس، مادام كل جنس ادبي يختلف عن الآخر، والخصائص التقنية للجنس الأدبي تبدو في نهايات قرننا هذا وكأنها حدود عامة اكثر مما هي خصائص تقتصر على جنس بعينه كما سنرى في مبحث تحولات البنى.

والمفهوم الاخر الذي بلوره الشكلي الروسي (رومان جاكوبسن) والذي اعتمد العلاقة بين البنيات اللغوية والاجناس الادبية، فلكل جنس ادبي بنية لغوية تسكبه بقالبها، فالبنيات اللغوية البسيطة تنتج اجناساً بسيطة مثل الحكاية الفولكلورية والبنيات اللغوية، ان تبادل المعلومات عند (جاكوبسن) عبر ترسيمته المتضمنة المتكلم والمخاطب والرسالة والنظام هو الذي يحدد الجنس الأدبي فيسود الشعر عندما يتركز الاتصال على الرسالة نفسها وهكذا.

وتعد مساهمة (نورثروب فراي) في كتبه (تشريح النقد) من المساهمات الهامة في التجنيس الأدبي فهو يقدم في هذا الكتاب مفهومه للتجنيس الأدبي عبر ما أسماه (الانماط الاسطورية العليا)، نرى ان (فراي) يقول ان هنالك مفهومات عن (النوع الأدبي) واضحة الخطأ "ولما كان على طرفي نقيض، فإن الحقيقة لابد ان تكون في مكان ما بينهما، احدهما المفهوم الافلاطوني الزائف للانواع القائل بأنها موجودة من قبل الخلق وبشكل مستقل عنه، مما يخلط بينهما وبين مجرد تقليد الشكل... والاخر هو المفهوم البايلوجي الزائف للانواع على انها اجناس تتطور"[2].

---

(١) رينيه ويلك واوستن وارين، نظرية الادب، مصدر سابق، ص ٢٩٦.

(٢) نورثروب فراي، الانماط الاصلية في الادب، ترجمة كوثر الجزائري، مجلة الثقافة الاجنبية، العدد (٢)، السنة الثالثة، (بغداد: دار الجاحظ للنشر، ١٠٨٣)، ص ٤٣.

وهو يعتقد ان هنالك نمطا اصلياً ، يهتم بكيفية تأثير الادب بالتقسيمات السابقة للتقسيمات الادبية ، مثل الدين والاساطير ، والحكايات الشعبية ، ان (فراي) يحاول ان يطبق قضيتين اساسيتين في توجهه النقدي فهو من جهة ناقد لديه فهم جديد للشكلية ، ومن ناحية أخرى يهتم بالادب كحقيقة جمالية لا ممارسة اجتماعية ، فهو يعتقد ان اساس الادب اربعة اصناف سردية هي الكتابة الهزلية والرومانسية والمأساوية والساخرة ، " حيث يكون البطل في الاسطورة متفوقاً نوعياً على الاخرين ، وفي الرومانسية يكون متفوقاً بالمنزلة الاجتماعية وفي النماذج المقلدة المتقدمة للمأساة والملاحم اعلى منزلة من الآخرين ولكنه ليس كذلك بالنسبة إلى محيطه ، ولكن النماذج المقلدة الواطئة للكوميديا وللواقعية يتساوى معناً ، ولكن في الهجاء والسخرية يكون ادنى مرتبة "[(١)] .

ويتكلم (تودوروف) عن مفهوم للاجناس الادبية ينطلق من اسئلة مفترضة : وهي هل يمكن ارجاع اصل الأجناس الادبية "الى مجرد خصائص تتصل بالكيان البنوي لكل جنس أي إلى خصائص استدلالية Nroprietes Discarsives ، ام انها تنحدر من ممارسات ملحوظة في تاريخ الادب تتيح لها ان تصبح ظواهر تاريخية "[(٢)] ، وحقيقة ما يحاول تودوروف اثباته هو : كون العمل الأدبي يعصي جنسه .

اما (جيرار جنيت) في كتابه (جامع النص) أو في ترجمة أخرى (مدخل إلى معمارية النص) ، فيقوم بمتابعة اشكالية الأجناس الادبية منذ أفلاطون وارسطو حتى الوقت الحاضر مثبتاً عدم ادراج الفيلسوفين للشعر الغنائي ضمن الثلاثية الاجناسية الماثورة عنهما ويعيد التجنيس عبر ثلاثة اسس وهي " التيماتيك والصيغي والشكلي ، لتحديد معمارية نص من النصوص ، فهذه العناصر الثلاثة تتيح لنا دراسة المستمر كشرط اولي لدراسة التحولات التاريخية التي تطرأ على الأجناس وتحدد بالتالي معمارية النص والعلائق القائمة بينه وبين نصوص أخرى "[(٣)] .

---

(١) تيري ايلغن ، مقدمة في النظرية الادبية ، ترجمة ابراهيم جاسم العلي ، (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٩٢) ، ص ١٠١ .

(٢) تزفيتان تودوروف ، اصل الاجناس الادبية ، ترجمة وتقديم محمد برادة ، مجلة الثقافة الاجنبية ، العدد (١) ، السنة الثانية ، (بغداد : دار الجاحظ للنشر ، ١٩٨٢) ، ص ٤٤ .

(٣) تزفيتان تودوروف ، اصل الاجناس الادبية ، مصدر سابق ، ص ٤٤ .
جيرار جنيت ، مدخل لجامع النص ، مصدر سابق ، ص ص ٢٥ـ٢٦ .

ولو كان هذا البحث عن المفاهيم التي احاطت بالاجناس الادبية وتشعباتها لاستلزم حيزاً واسعاً يخرج البحث عن اهدافه ولكن سنرى في المبحث اللاحق التطور التاريخي للاجناس الادبية وسنرى إلى حد ما كيف تمت وتطورت هذه المفاهيم .

ثانياً : التطور التاريخي للاجناس الادبية

ان كل تاريخ الأجناس الادبية ينطلق اساسا من ارسطو في تقسيمه الثلاثي الشهير (الملحمي ـ الدرامي ـ الغنائي)، وبشكل ثانوي من افلاطون في تقسيمه للاشكال الشعرية وتأكيده على السردية منها وسنشير إلى تقسيم افلاطون لانه لم يشع كتقسيم (ارسطو)، فعندما يتحدث افلاطون في (المدينة الفاضلة)، عن ضرورة طرده للشعراء منها، فإنه يستند إلى اعتبارين : انهم يفسدون الاخلاق الفاضلة كمضامين لاعمالهم الشعرية، وبالنسبة للاشكال ـ طريقة المحاكاة ـ فهو يعتقد ان "كل قصيدة بمثابة سرد لأحداث سابقة أو حالية أو مستقبلية، ويتخذ سرد الأحداث ـ بالمعنى العام للكلمة ـ اشكالاً ثلاثة : اما الشكل السردي الصرف أو الشكل الايمائي أي الذي يقوم على الحوار بين الشخصيات مثلما يحدث ذلك في المسرح، أو الشكل المزدوج أي التناوبي الذي التجأ هوميروس إلى استعماله كلما قرن سرد الأحداث بالحوار "[١] .

لدينا الان شكل سردي صرف أو شكل ايمائي وهو يقابل المأساة والملهاة والشكل المزدوج أي التناوبي ويقابل الملحمة وتحدث افلاطون عن الانشودة المدحية ايضاً، ولكن في تراث ما بعد (ارسطو) تتغير المصطلحات حسب تعبير (جيرار جنيت) فالايمائي هو الشكل الشعري الذي يسرد أحداثا واقعية أو خيالية .

ونلاحظ عند افلاطون وارسطو اهمالا في تجنيس النثر ايا كان وحتى الشعر الذي لا يعتمد المحاكاة .

وعلى كل حالة فإن تزاوج ما قاله الفيلسوفان يحدد لنا نسيجًا من التقاء صنفين من المواضيع المحاكية مع صنفين من الصيغ ليصبح لدينا اربعة اقسام من المحاكاة تلك الاقسام اسمتها النظرية النقدية الكلاسيكية (بالاجناس) : "فبإمكان الشاعر ان يسرد أو

---

(١) جيرار جنيت، مدخل لجامع النص، ترجمة عبد الرحمن ايوب، (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة، ب . ت)، ص ٢٢ . ارسطو، مصدر سابق، ص ٩٥ .

ان يعرض اعمال الشخصيات المتفوقة وان يسرد أو يعرض اعمال الشخصيات المتدنية، وعلى هذا النحو يحدد الدرامي المتفوق الماساة والسردي المتفوق الملحمة، ويطابق الدرامي المتدني الملهاة، والسردي جنساً غير محدد بكيفية جيدة "(١).

ويعلق (جيرار جنيت) على هذه الفقرة بقوله ان ارسطو لا يميز بين الاخلاقية لدى الشخصيات ومستوى افعالها، وهو أي ارسطو يضع الاخلاق والفعل بحيث يرتبطان بشكل وثيق، وكل الشخصيات تعامل حالة للانفعال، وان (كورناي) ـ حسب جنيت ـ اول من تصدى لهذه المسألة في مسرحية Don Sanche d' Aragon. حيث إن هنالك فعلا غير مأساوي في وسط نبيل.

ومن الصحيح ايضا ان ارسطو قد اوقف كتاب الشعر تقريباً على معالجة المأساة جاعلا اياها اعلى من الصيغة السردية (ضد موقف افلاطون) وفي الامكان ان نرى كيف ان ارسطو يستفيض في تدعيم نظرية المأساة عبر تأكيده على تنويع البحور الشعرية للمأساة مقابل وحدة البحر في الملحمة، وتباين الصيغة حيث إن المأساة محددة بوحدة الفعل، وهكذا في استرساله بالتمييز بين الملحمة (السرد) والمأساة (الدراما).

ولقد يزيد القارئ وهو يطالع كتاب الشعر لارسطو من حيث ذكر ارسطو لانواع متعددة من الشعر الغنائي مثل الديثرامبوس، الملحمة، التراجيديا، الكوميديا، النوموس، الباروديا، الدلياد... الخ، وهذا مبعث الزعم الذي جعل الكثير من تصدوا لتفسير ارسطو يعتقدون انه ادخل الشعر الغنائي في الموسيقى ولم يضعه مع الادب، بل ان كتاب (جنيت) (معمارية النص) و (جامع النص) يقوم لاثبات هذه الفرضية.

ان ارسطو كما اسلفنا لم يفصل بشكل واسع سوى المأساة كجنس ادبي، حيث عرفها بأنها "محاكاة لفعل جاد تام في ذاته له طول معين في لغة ممتعة لانها مشفوعة بكل نوع من انواع التزين الفني كل نوع منها يمكن أن يرد على انفراد في اجزاء المسرحية، وتتم هذه المحاكاة في شكل درامي لا في شكل سردي وبأحداث تثير الشفقة والخوف وبذلك يحدث التطهير "(٢).

---

(١) جيرار جنيت، مدخل لجامع النص، مصدر سابق، ص ص ٢٥ـ٢٦.
(٢) ارسطو، مصدر سابق، ص ٩٥.

ولقد تناول شراح ارسطو هذا التعريف بكل دقائقه شرحاً وتفسيراً ومعارضة لا تهمنا هنا بقدر كون هذا التعريف يحاول فيه ارسطو تحديد احد الأجناس الادبية .

على ان هنالك مسألة تقيدنا في مبحث تحولات البنى وهي ان ارسطو وهو يتكلم عن الانشودة المدحية أو الديثرامب أو المقطوعة الدينية الشعرية الغنائية وهي مسميات لشيء واحد هو Dithrambos ، يتكلم عنها وكأنها شيء عفا عليه الزمن في وقت ارسطو لاسباب متعددة لا مجال لذكرها ويمكن العودة إلى شرح ارسطو للوقوف على هذه الحالة .

ويقول جنيت ان ارسطو انتقل من ثلاثية افلاطون إلى ثنائية خاصة به حسب الجدول الاتي* :

افلاطون	سردي	مزدوج	درامي
ارسطو		سردي	درامي

وتفسيراً لهذه الانتقالة انه في زمن ارسطو قد تلاشى الفن السردي النقي واصبح المزدوج سرديًا ، لانه السردي الوحيد القائم آنذاك .

ولقد سيطر الجنسان الرئيسيان : السردي والدرامي على كامل المسألة التجنيسية وأهملت الأشكال الصغيرة ، ذات المرتبة الادنى ، أو تدنت مرتبتها ولم تمتلك شرف الوقوف في مرتبة الشعرية ، لانها لا تحاكي الانسان الفاعل ، مثل الدعاء أو الخطاب وغيرها ، واذا اردنا ادخالها مرتبة الشرف الشعرية فيجب علينا البحث عن كونها حالة من حالات المحاكاة أو نرفض المحاكاة اصلا .

وعلى هذا الاساس اصبحت النظرية الكلاسيكية للاجناس الادبية تقول بالمحاكاة بشكل عام ، لا بمحاكاة الافعال ، ولذا فإنها اخر جهد للكلاسيكية ، لذا فسيسعى (باتو)

* راجع : جيرار جنيت ، مدخل لجامع النص ، ص ٢٠-٢٢ وما بعدها .

إلى القيام "بالمحاولة المستحيلة، بمعنى ان يتمسك بـ(المحاكاة) بمثابة المبدأ الوحيد للشعر، ولجميع انواع الفنون، وبالتالي جعله يشمل الشعر الغنائي نفسه"[1].

وطبيعي ان منظري الأجناس الادبية قد شغلوا انفسهم دهوراً طويلة في هل ان ارسطو أو افلاطون أو الاغريق جنَّسوا ما شاع في عهدهم من نصوص حسب التقسيم الثلاثي ام لا...؟ هذه مسألة والأخرى هي البحث عن الشكل النقي للجنس والشكل المزدوج، وحتى هذه الاشكالية كانت عرضة للاجتهاد المستمر، فالمنظر الرومانتيكي (شيلجل) كان يعتقد ان الأجناس متمازجة في التركيب الواحد في ـ طفولة الفن، وحسب رغبة الشاعر ـ وكلما تطور المجتمع اصبحت الأجناس اكثر تنظيماً كأشكال ويعتقد الشاعر الالماني العظيم (غوته) ان في "المأساة الاغريقية القديمة الأجناس الثلاثة مجتمعة ولم تفترق عن بعضها الا بعد مرور ردح من الزمن"[2].

واذن فنحن هنا نبحث عن صيغة مزدوجة، وهل كانت هذه الصيغة المزدوجة هي الاصل ام انها نشأت فيما بعد؟، ومن ثم تبحث ـ نظرية الأجناس الادبية ـ عن الهيمنة التي تطبع الأجناس هل هي للغنائي ام الملحمي ام الدرامي، ونجد (شلنج) يكتب في عام (١٨٩٥) في كتابه فلسفة الفن ما يلي: "يبدأ الفن بالذاتية الغنائية ثم يسمو إلى الموضوعية الملحمية، إلى ان يصل اخيراً إلى التأليف ـ أو التطابق ـ الدرامي"[3].

ولابد ان يظهر لنا ان منظري القرن التاسع عشر خصوصا يعلون من شأن الدرامي، ومنهم (ولهم شيلجل). ولو وضعنا تقابلا بين من يعلي من شأن الدرامي وهو يترسم ارسطو، وبين من يعلي الدرامي وهو يعيد ترتيب الاجناسية.

نجد ان شلنج بتعاقبه أو مقترحه الذي ذكره في كتابه (فلسفة الفن) سوف يسود القرن التاسع عشر والعشرين عند اغلب من اهتم بالاجناس الادبية، رغم ان (هيجل) يجد تبريراً للاجناس الادبية استناداً للاغريق والرومان، بكون الشعر الملحمي هو اول تعبير عفوي للوعي الشعبي، وعندما جرى تمايز بين الانا والكل كان هنالك الشعر الغنائي بينما الشعر الدرامي يجمع النوعين السابقين ليشكل كياناً جديداً فيه عرض موضوعي في نفس الوقت الذي يسمح بسريان تدفق الأحداث الداخلية الفردية.

---

(١) جيرار جنيت، مدخل لجامع النص، مصدر سابق، ص ٤٢.

(٢) جيرار جنيت، مدخل لجامع النص، مصدر سابق، ص ٥٠.

(٣) جيرار جنيت، مدخل لجامع النص، مصدر سابق، ص ٥٣.
مصدر نفسه، ص ٦٢ـ٦٣.

ويتابع (جيرار جنيت) ان كل المقترحات والسير التاريخي لطبيعة الأجناس وتطورها والمصطلحات ـ بشرط ان تكون مؤقتةـ شيء يفيد الباحث "فعندما لاحظ ارسطو وجود سرد نبيل ودراما نبيلة ودراما منحطة، استنتج حينئذ ـ لنفوره من الفراغ ورغبته في ايجاد التوازن ـ انه يوجد ايضا سرد منحط فماثله مؤقتاً بالملحمة الساخرة، ولم يكن يعلم انه قد خصص هكذا محلا للرواية الواقعية"[1]. ويذكرنا هذا بتفسير (هيجل) لنشوء الرواية عندما أعتبرها ملحمة العصر البرجوازي مقابل ملحمة العصور القديمة، مما يثير لدينا مسالة العصر والمجتمع والبيئة ـ ثلاثية (ايبوليت تين) الشهيرة ـ في تفسيره الاجتماعي لنشوء الفن، ومن (ارسطو) تم الاستنتاج عند (فراي) بوجود ثلاثة انماط من الخيال تنتج الرواية الخيالية والرواية الواقعية والسيرة الذاتية ـ ويذكرنا هذا كما سبق وان ذكرنا التقسيم حسب الازمنة ـ ماضي ـ حاضر ـ مستقبل، والماضي هو زمن الملحمة، والمستقبل ـ الحاضر زمن الدراما والحاضر زمن الغنائي، وهنالك من يعتقد ان زمن الشعر الغنائي هو الماضي ومنهم يرى فيه زمن المستقبل، وهكذا نرى ان جميع الازمنة قد اوكلت إلى كل الأجناس، وتطور الحديث عن الأجناس الادبية فوضعت الرواية والقصة القصيرة تحت باب الملحمي وتحت الغنائي: الانشودة الغنائية والهجاء والنشيد، وتحت الدرامي: المأساة والملهاة والدراما البرجوازية حيث إن الفعل المأساوي ليس مقتصراً على الابطال فقط.

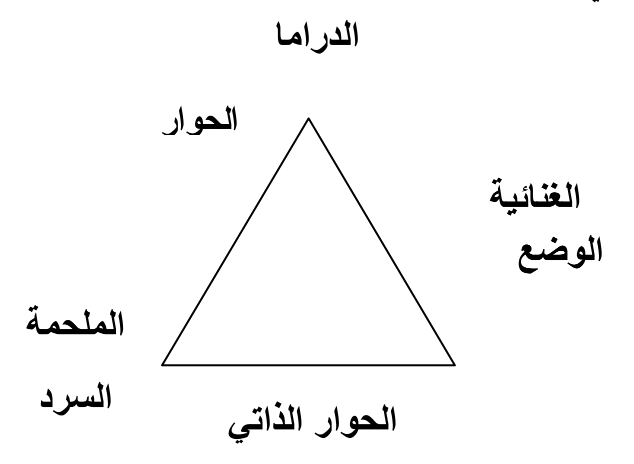
هل انتهى هذا التداخل؟ ان نظرة على عمل (جنيت) الفذ في (مدخل لجامع النص) لسوف يربكنا اكثر فأكثر لاحصائه عدداً لا ينتهي بين تداخلات لا تنتهي بين ازمنة الأجناس وضمائرها واصناف ابطالها، وكأننا نستطيع ان نضيف إلى جداولنا كل مؤلف جديد يناقش الأجناس الادبية، ناهيك عن التداخل بين الأجناس نفسها، فما بين الدرامي الصرف والدرامي الملحمي والدرامي الغنائي وما بين الغنائي الصرف والغنائي الملحمي والغنائي الدرامي ... الخ، سلسلة لا تنتهي.

وينقل لنا (جنيت) نموذجاً من القرن العشرين لعالم الجمال الالماني (يوليوس بيترسن Julius Peterson)، نظاماً للاجناس الادبية عمادة تعريفات للاجناس الرئيسية:

---

(١) جيرار جنيت، مدخل لجامع النص، مصدر سابق، ص٥٥.

فالملحمة سرد قائمة على حوار متبادل حول فعل ما ، والدراما المماثلة* القائمة على حوار ذاتي حول فعل ما ، والغنائي : المماثلة المرتكزة على حوار ذاتي حول وضعية ما حسب المثلث التالي :



" فكل زاوية تشير إلى جنس من الأجناس الثلاثة وأضلعه إلى السمة المشتركة بين الجنسين المتقابلين "[1] .

ونخلص من كتاب جنيت (جامع النص) ان هناك خصائص عامة ينتمي إليها كل نص على حدة وما نظرية الأجناس إلا تضييق لمفهوم النص ، والا اين نضع (الكوميديا الالهية) لـ (دانتي) في نظام الأجناس الادبية ، ويرى غيره ان البحث عن الادبية في النص الأدبي يجنبنا التضيق الشكلي الذي لا يبرز خصوصية النص ، فأدبية الادب ـ وهذا ما بدأ به الشكلانيون الروس ـ محكومة بقوانين ذاتية تسير جنباً إلى جنب مع البنية اللغوية للجنس الأدبي .

بقي ان نشير إلى مقالة (تودورف) حول (اصل الأجناس الادبية) التي كانت ردا على تساؤل فحواه : هل ان اصل الأجناس متعلق بالكيان البنيوي لكل جنس أم ان الجنس منحدر من ممارسات واضحة في تاريخ الادب تتيح لهذين الجنسين ان يصبحا ظاهرة تاريخية؟ . وهو (تودوروف) لا يشغل نفسه بالاصل التاريخي وانما يتحدث عن مفهوم الجنس الأدبي .

---

* حسب جنيت المماثلة التعبير المباشر عن الافكار والاحاسيس من قبل الشارع أو الشخصيات .

(١) جيرار جنيت ، مصدر سابق ، ص ص ٦٢ـ٦٣ .

والناقد فاضل ثامر يتلمس ثلاث وجهات نظر في تاريخية الأجناس الادبية، وهي:

" ١ـ الاتجاه التطوري الداروني.

٢ـ الاتجاه الداخلي أو الجمالي واللغوي.

٣ـ الاتجاه السوسيولوجي ـ التاريخي "[1].

فالاتجاه الاول كان بتأثير مباشر من دارون، ونظريته في علم الاحياء وتأثير الفلسفة الوضعية.

أما الاتجاه الجمالي واللغوي فيعنى بالبنية الشكلية واللغوية للاجناس الادبية.

والاتجاه الاجتماعي ـ التاريخي فهو يعتقد ان هنالك جذورا اجتماعية وتاريخية لنشأة الأجناس الادبية.

والحقيقة ان وراء الأجناس الادبية وتداخلها وتحولها إلى كل هذه الاتجاهات، فالسيناريو مثلا نشأ ضمن ظرف تاريخي ما كان له ان تيبلور فيه لو لم يكتشف الفن السينمائي ويتطور، وقل هذا عن الرواية ايضا التي ساهم في نشوئها وارتقائها نمو البرجوازية وثورتها، ومن ثم فإن تنوع اتجاهات السينما لحاجات اجتماعية متعددة حتم وجود انواع من هذا السيناريو يلبي تلك الحاجة المتغايرة في المجتمعات التي تتطور يومياً، إضافة إلى ان السيناريو اصبح عند نضج السينما وعبورها مرحلة تلمس الطريق اكثر نوعية واغراضاً وارتقاء، واصبح نوعاً جمالياً يتصدى لكتابته مختصون على اعلى مستوى، بل ان بناءه وبخاصة في المواضع الحوارية (حوار نقي، تداعيات، احلام... الخ). قد اصبحت تعتمد على ما في الموروث اللغوي من بلاغة وتعبير، وان السيناريو والذي كان لا يمت بصلة إلى السينما وانما يعتمد على ذاكرة المخرج، اصبح بعد حين، عبارة عن مخطط بسيط على شكل رؤوس نقاط لموضوعات يطرقها الفلم، وصولا إلى مرحلة السيناريو المكتوب، والذي تعقدت كتابته إلى الدرجة التي استلزمت احياناً ان يعهد به لكتاب روائيين لم تزل اعمالهم الابداعية تثير اشكالية كبيرة على مستوى تجنيس ما يكتبونه، أو تعقد البنى التي يهتدون بها امثال جماعة الرواية الحديثة.

---

(١) فاضل ثامر، الشعر العربي الحديث بوصفه جنساً ادبياً، نشر ضمن ابحاث المربد السابع، مكانة الشعر في الثقافة العربية المعاصرة، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٧)، ص ٩٦.

ثالثاً : قوانين التحويل بين الأجناس

تبقى مقولة (جورج لوكاش) بأن " الرواية ذلك النوع الملحمي الكبير، ذلك التصوير الحكائي للكلية الاجتماعية، هي القطب المقابل لملحمة العصور القديمة ونقيضها الجذري "[(١)]، صحيحة تماماً طالما اننا لا نصادف عملا على غرار ملاحم العصور القديمة ـ كلكامش، الإلياذة وغيرها ـ، ونجد بدلا عنها ذلك النوع الأدبي الذي اصطلح على تسميته بالرواية، وتأتي مقولة (لوكاش) من دراسته للصنفين الإبداعيين الذي وجد فيهما شيئا مشتركا ألا وهو التصوير الشامل عن طريق الحكي للكلية الاجتماعية كل حسب عصرها.

وهذا الاعتقاد لدى (لوكاش) يطبع كل الاعتقادات التي تنبع من الفهم الطبقي للتاريخ فمؤلفي (موسوعة نظرية الادب) السوفيت ينطلقون من عين الاعتقاد بان نشوء نظام الدولة وازدهاره يحاصر الادب الملحمي البطولي كجنس، فاسحا المجال امام تطور بؤرة من بؤر متنوعة فيه، وهي الروح البطولية التي ينطوي عليها الجنس، وتجسد ذلك في الدراما كما رأينا في درامات الاغريق، ومن ثم كما رأينا خفوت الدراما في القرن الثامن عشر والتاسع عشر لصالح الرواية، وعكس ذلك ازدهار الدراما في القرن السادس عشر والسابع عشر وهو عصر بطولي في اوربا الغربية لنشوء الدول القومية.

ولكن الواقع يقول ان هنالك تضايف وإغناء ووشائج عميقة بين الأجناس عموماً، وهذه الوشائج تسمح بالتبادل والإضافة، ليس بالشكل الآلي ولا ان تطمس جنساً بالكامل وفي لحظة مفاجئة لصالح جنس اخر، ويبدو انه لا يوجد شكل مختلط فهو دراما وفي أخرى قصة قصيرة وفي أخرى شعراً، بل ان العمل على دراسة الجنس الذي ينطلق منه العمل الابداعي لا يتم خارج النظام الذي يتغذى منه، فالجنس هو نظام من العوامل المترابطة... ولو اخذنا الرواية مثلا فإنها تنطوي على شخصيات وحبكة واطار وغيرها، فنظام الرواية هو كل هذا ليس على قدم المساواة "انه يفترض تقدم مجموعة من العناصر(المهيمنة) وتعديل الأخرى "[(٢)]، ومن هنا فإن ما يطرأ على الأجناس الادبية

---

(١) جورج لوكاش، الرواية كملحمة بورجوازية، ط١، ترجمة جورج طرابيشي، (بيروت: دار الطليعة، ١٩٧٩)، ص ٩.

(٢) تزفيتان تودوروف، شعرية النثر، ترجمة احمد المدينين مجلة الثقافة الاجنبية، العدد (١)، السنة الثانية، (بغداد: دار الجاحظ، ١٩٨٥)، ص ٦٠.

وعلى الانواع فيها من تحول أو تغيير، ليس بسبب اختلاطها، بل لفقدان بعض الأجناس أو الانواع لما تمثله من اهمية، ونتيجة لظهور اجناس وانواع أخرى، ومن الطبيعي والحالة هذه انه لا يوجد جنس ادبي ينبثق من فراغ بلا تراكم معرفي، وخبرات قبلية تصب لصالح الجنس الجديد.

فهنالك واقع جديد حتما وتطور تاريخي ومزاج يتقبل هذا الجنس، وهكذا فإن تكثيف الشعر ووحدة موضوعه شيء مختلف عن حوارية الادب الدرامي، والاختلاط الذي نراه في القص عموماً والذي يتضمن المونولوج المأخوذ من الشعر والحوار المأخوذ من الدراما والسرد الخالص الذي هو جوهر القص دليل على هذا الواقع الجديد والتطور والمزاج، ويسوق لنا (هيجل) تحديداً لهذه الأجناس نستطيع ان نميز بينها فيقول: "يكمن في اساس الادب القصصي الحادثة المستوعبة فنياً، اما في اساس الادب الدرامي ـ فالفعل، وفي الشعر الغنائي (المزاج) أو الحالة النفسية، ومن هذه التحديدات الراسخة بالذات تنبع طبيعة كل تحديدات الأشياء الجزئية"(١).

ما الذي يحدث لدينا في التحويل من جنس إلى آخر؟ ان الاجابة على هذا السؤال قد بحثت بشكل أو بآخر في المؤلفات التي تصدت لمشاكل الاقتباس أو التحويل، كما بحثت عند الحديث عن مولد الأجناس الجديدة، وان المحصلة التي نربحها هنا هي متابعة تألق الجنس وموته وتألق جنس جديد على بقايا المندثر، صحيح ان الجنس لا يموت فجأة كما لا ينبثق فجأة ولكن مزاع الجنس العتيق يولد انواعاً تأخذ ثيمة من ثيمات المحتضر وتبدأ بالتأسيس عليها.

فالنوع الملحمي مثلا لم يمت فجأة انه لم يستطع ان يظهر كما كان في (كلكامش) و (الإلياذة)، لم يستطع ان يكون في عصور لاحقة هو الجنس المهيمن، ظهرت رواية الفروسية في القرون الوسطى في اوربا، ولكنها لم تستطيع ان تكون مهيمنة هي الأخرى وكأنها بانتظار الرواية كما نعرفها اليوم، وعندما هيمنت الرواية اختفى الادب الملحمي سواء بشكله التقليدي أو مضامينه الرئيسية، فرواية الفروسية تأخذ ثيمة من الادب الملحمي القديم تلك التي تقوم على المغامرة، وربما تطورت خطوط من الملاحم القديمة، خطوط بعينها ولكنها ليست الملاحم القديمة، من المنظرين من يرى ان (اليوتوبيات) مثل

---

(١) ف. ف. كوزينوف، الرواية ملحمة العصر الحديث، نظرية الادب، ترجمة جميل نصيف التكريتي، (بغداد: دار الرشيد للنشر، ١٩٨٠)، ص ص ٢٩١ـ٢٩٢.

يوتوبيا (توماس مور) هي احد هذه الفروع المتطورة من الملاحم القديمة، ومنذ عصر النهضة تتطور الرواية كأنها وريثة لملحمة العصور القديمة. هنا عوالم كاملة من الشخصيات والعلاقات والعالم الواسع الذي يعيش فيه الانسان بما فيه من تنوع وغنى، ويبدو ان تاريخ الأجناس يتشابه في ظهوره، فهو يبدأ كهاجس شعبي يتناقله الناس وربما استند على شيء قبله، وهذا يذكرنا بالسيناريو والذي بدا عبارة عن مخطط في ذهن المخرج ولان الافلام الاولى قصيرة فكانت لا تحتاج إلى ذاكرة متسعة، ولما بدا الفلم يطول كان لابد من رؤوس نقاط محددة يسير المخرج عليها، حتى ان الكتب التي يؤرخ للفن السينمائي تذكر ان هذه النقاط قد تكتب على علبة سيكاير، وكان ظهور الصوت العامل الحاسم الآخر في ضرورة وجود كاتب مختص وبخاصة لحوارات الفلم.

هكذا تبدأ التكوينات بسيطة حتى تتعقد، لنذكر مثلا ان سيناريو فيلم (اليرموك) الذي كتبه (محفوظ عبد الرحمن) للسينما العراقية ليخرجه (صلاح ابو سيف) انطوى على (٤٨٦) صفحة بواقع (٣٣٢) مشهداً. ونقول ان الجنس يبدأ بأشكاله البسيطة ثم يتطور حتى يجد طابعاً مميزاً، ويمكن تشبيه الأجناس الادبية بحق من حيث ظهورها وتطورها مثل تيار يجري في تربة متحركة "لهذا فهو يشكل مجراه بصورة مستقلة"[(١)]، وتبعاً لما مر نستطيع القول ان الجنس الجديد رغم خبراته السابقة واستناده إلى اجناس عتيقة، اذا ما مثل امامنا بنسيج كامل ووحدة تطبع العمل كله على اعتبار وحدة عضوية مشبعة اعتبرنا هذا جنساً جديداً على اعتبار ان شكله النهائي لم يمر بنا سابقاً في تاريخ الادب. واذن فهو جنس جديد على أرضية جديدة رغم قراباته مع اجناس موجودة أو مندرسة، ورغم ذلك كله فأننا اذ نتابع فن الرواية كجنس ادبي فأننا نجد لاول مرة في تاريخ الاداب الغربية ان جنساً ادبياً ينطلق من النثر ليقيم ادباً جديداً يجبر كل الخزين الملحمي لان يصبح طوع بنائه.

" حقا ان الرواية هي صنف ادبي جديد يقتحم نظاماً صنفياً تكون عبر القرون فيخضعه لنفسه تدريجيا وحتى القرن العشرين عملت نظرية الاصناف الادبية اما على تجاهل الرواية، واما على النظر إليها على حدة، وعلى اعتبارها ميداناً خاصاً يقع في مكان ما على حدود الفن القصوى، ومع ذلك فقد تم قبل منتصف القرن العشرين ادراك الرواية استاتيكياً على اعتبارها صنفا ادبياً يحدد طبيعة كل فن القول "[(٢)].

---

(١) يا، أي. ايلسيورغ، قضايا الشكل والقصص الشعبي والبطولي، نظرية الادب، ترجمة جميل نصيف التكريتي، القسم الاول، المدخل، (بغداد: دار الرشيد، ١٩٨٠)، ص ١٠.

(٢) ف. ف. كوزينوف، مصدر سابق، ص١٠.

وحتى تؤكد الرواية جنسها الأدبي كان لابد لها ان تبتعد هاربة إلى امام بعيداً عن الأجناس التي زاغت منها، ونقصد الملحمة، فالقدرة على تصوير ما هو يومي بما ينطوي عليه من حركة وتغير، القدرة على تصوير الحياتي واليومي والعادي في حياة البشر وفي الحياة بشكل اعم، كل هذه الامور اصبحت موضوعا للروايات ومن ناحية تأكيد لهذا الجنس الجديد الذي كان لا مناص من ان يتنكر لقراباته حتى لا يبتلع.

ان ظهور الرواية اصبح لاول مرة تطوراً للنثر لا الشعر، تطوراً للأدب المكتوب لا الادب الشفاهي (لاحظ ان الملحمة والشعر والدراما الكلاسيكية كانت تنشد وتجسد امام جمهور وحتى في الشعر العربي كانت هذه الظاهرة بينة)، وبذا نكون ازاء جنس ادبي يبتعد عن الحسية، ان ما هو حسي في الرواية هو الكتاب بسطوره وجمله وكلماته.

وتراوحت الرواية في الفترة ما قبل ظهور اساطين الرواية الكبار في القرن التاسع عشر ديكنز، وستاندال، فلوبير... الخ، ما بين خفوتها أو تأكيد جنسها حتى استطاعت ان تجتث قرابتها بالكامل مع الملحمة الكلاسيكية، أو الأشكال الأخرى مثل الرواية الرعوية ورواية الفروسية وروايات الشطار التي لم تستطع ان تفرض قوانين الجنس الأدبي.

فالرواية قبل القرن الثامن عشر وهي تبحث لها عن مكان ما كانت تتجسد في شكل من السرد، أو شكل من الحكاية على لسان المتكلم، وفي القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر كانت تشيع اشكال رواية المراسلات، واليوميات أي الشكل الحواري، في القرن التاسع عشر بدأنا نعي السرد الموضوعي عبر ممثله الاكثر نمذجة ضمير الشخص الغائب، وطبيعي ان لكل شكل من هذه الأشكال ضرورته الدلالية التي يمليها الشكل المختار نفسه.

وهكذا فإن رحلة الرواية رحلة طويلة جداً قادتها لان تكون شيئا مميزاً في نظرية الادب واجناسه.

ولكن ماذا عن الدراما خاصة وهي لا تحقق تجسيدها النهائي الا على خشبة المسرح، صحيح ان التمثيل والاخراج والمناظر... الخ، تلك العوامل تسهم في تقديم العرض المسرحي، تستند إلى المادة المعدة سلفا وبدونها لا يتحقق العرض اطلاقاً، هذه الحقيقة التي اثبتت صوابها وعندما يجري تجاوزها ترتبك العروض الدرامية على مستوى المضمون والوحدة الموضوعية.

ولعلنا ملاحظين في بعض العروض التي تدعي الحداثة والتجريب على مستوى الاخراج والمستلزمات المسرحية، كيف ان العرض الباهر ينطوي على شيء كثير من التفكك والتبعثر والغموض والذي سببه عدم تكامل أو وضوح المادة الدرامية الاساسية التي هي عصب العرض المسرحي المتكامل.

ان دراسة الادب الدرامي تنبؤنا ان هنالك سمات ثابتة لهذا الجنس الأدبي وهنالك سمات متغيرة وعابرة فيه، كما اننا لا نعدم التأثيرات المتبادلة بين الدراما والاجناس الادبية الأخرى، اننا لا نعدم اطلاقاً المرحلة التاريخية والبيئة والعادات والتقاليد وغيرها ذات التأثير الكبير في نشوء الجنس وتألقه أو افوله، بيد ان بحثنا لا يستطيع ان ينحو بهذا الاتجاه لانه خارج عنه، والمهم هنا الكشف عن جوهر الدراما وعلاقاتها المتبادلة مع الأجناس الأخرى.

لقد اكتسبت الدراما (التراجيديا والكوميديا) تجسدها التام بالمفهوم الكلاسيكي المعروف في الادب اليوناني كما هو معروف من خلال الاعمال المنجزة لكتاب اثنيا العظام حسب الترتيب: (اسخيلوس، سوفوكليس، ويوربيدس، وارستوفان) حوال نهاية القرن السادس والقرن الخامس قبل الميلاد.

والملاحظ في هذه الدراما قيامها على موضوعات تستمد مادتها من اساطير اليونان آنذاك "لقد لعبت الميثولوجيا بالنسبة للدراما دوراً كبيراً بصورة خاصة: فقد حددت من نواح عديدة، ليس فقط افكارها وصورها الفنية، بل وحتى شكلها ايضا، لقد تضمنت حتى الطقوس والشعائر الخاصة بالاله ديونيسيس، بدايات الحدث الدرامي هذه البدايات التي كمن تطورها في اعماق كل من الكوميديا والتراجيديا الاغريقيتين"[1].

واذا تفحصنا بنية الدراما فسنجد انها تبدو كما لو كانت تفرض مع الأجناس المجايلة لها آنذاك الملحمة والشعر والغنائي، من ذاتية الشعر الغنائي وموضوعية الملحمة، ورغم ذلك كما يقول (بيلينسكي) بأنها "نوع ثالث جديد تماماً ومستقل، رغم انها تولدت من النوعين السابقين، ولهذا كانت الدراما عند الاغريق بمثابة النتيجة تقريباً التي ترتبت على الادب القصصي والشعر الغنائي، ذلك انها ظهرت بعدهما"[2].

---

(١) م. س. كوركينيان، موسوعة نظرية الادب، القسم الرابع، الدراما، ترجمة جميل نصيف التكريتي، (بغداد: دار الشؤون الثقافية، ١٩٨٦)، ص ١٠.

(٢) ف.ك. بيلينسكي، تقسيم الادب إلى انواع واصناف، ترجمة جميل نصيف التكريتي، مجلة الثقافة الاجنبية، العدد (١١)، (بغداد: دار الجاحظ، ١٩٨٠)، ص ٢٦.

ان ما نراه في الدراما، وجود فعل درامي مقابل الحدث الأدبي في الملحمة لضرورات فنية وتاريخية تتعلق بتطور المجتمع، وان هذا ليذكرنا على نحو جلي بالضرورة الفنية والتاريخية لوجود (شيء) قابل للتصوير السينمائي، مادة تنطوي على سرود وافعال مكتوبة كي يسير العرض على هديها، قدمت الملحمة أحداثها بشكل سردي وعلى لسان المؤلف اما الدراما فقدمت مادتها من خلال التعبير المباشر من قبل اشخاص الدراما سواء بشكل حوارات أو مناجاة بعيداً عن تدخل المؤلف، ألا يذكرنا هذا ايضا بالسيناريو؟ اليس هو تعبير مباشر من قبل اشخاص الدراما بالحركة والصوت؟ ما الذي يضاف إلى هذا؟ ان ما يضاف إلى حجم اللقطة وزاوية الرؤية كتكوين، ولنستمر مع الدراما والملحمة أو لنقل مع الدراما ووريث الملحمة القص، الشيء الرئيس في الدراما كجنس ادبي انه وجد من اجل ان يمثل على مسرح بوساطة ممثلين وامام جمهور، هذا ما يشار في كتب الدراما، ولكن هل من الممكن ان يجري معاملة الدراما كجنس ادبي للقراءة، والشواهد المستلة من عشرات النصوص المسرحية المعروفة تقول نعم، ان متعة قراءة مكبث، وهاملت كنصوص مسرحية لا تفوقها متعة، الا بنصوص ارفع منها.

بقيت مسألة ان هذه المسرحية تعرض على خشبة المسرح فهذا نشاط ثقافي اخر، قد يستهوي من قرأ النص ان يرى كيفية تجسده، وهنا متعة أخرى غير متعة القراءة، ان النص الدرامي ينطوي على خصائص فنية هي الاساس الذي بموجبه يتميز كجنس ادبي، اما العرض المسرحي فهو فعالية ثقافية وفنية مرتبطة بظروف اجتماعية أخرى لها اهميتها قطعاً ولكن النص هو الاساس هنا ان مميزات الادب الدرامي قياساً للقص هي ان هذا الادب "يصور الشخصيات وهي تنشط وتلعب"[(١)]، بينما في الملحمة يلجأ المؤلف بإنابة شخص آخر لسرد الحادثة، ففي الدراما الشخص يفعل، يمارس الفعل، انسان لديه مهمة، وهناك من يمنعه منها، أي صراع واضح.

وعلى هذا الاساس فالدراما بحاجة لشخص مفرد أو مجموعة معينة حتى يظهر فعله، بينما القص يمكن أن يتناول من الفرد الواحد حتى صراع امة كاملة، ان رواية (الامل) لـ (اندرية مالرو) ليس فيها بطل فرد، البطل هو كل المناضلين ضد الفاشية في الحرب الاهلية الاسبانية، نعثر في فصول الرواية على ابطال متفردين ولكن ما يجعل تواصلهم

---

(١) جميل نصيف التكريتي، قراءة وتأملات في المسرح الاغريقي، (بغداد: دار الشؤون الثقافية، ١٩٨٥)، ص٩٠.

موجوداً عبر النص الروائي هو مشاركتهم في الـود والاخـاء البـشريين الـذي يطبـع كـل فصول الرواية عبر ابطال من نفس النوع ، ممكن للقاص ان يظهر بطلاً فرداً وكل صـراعه داخلي في حدود النفس البشرية ولكن في الدراما لابد من وجود كفتين ، الصراع الدرامي لابد ان يحتوي على عنصر المشاركة " ولهذا فليس من حقنا الحديث عن دراما قبل وجود الممثـل الثـاني "[1] ، الـسبب نفـسه الـذي جعـل مـؤرخي الادب الـدرامي يعتـبرون (اسخيلوس) اول كاتب درامي .

ان ادخال الممثل الثاني في الدراما الاغريقية قد قلل من الاعتماد على الجوقة ، واعطى للحوار ، وهو الذي يبين الفعل الدرامي ـ مكانة اساسية في التمثيل ـ ان القص والـدراما يقدمان أحداثا لنا ، لكن في القص عموماً هنالك مجالا للشرح والتفسير وتوثيقاً للصلات بين الحدث والشخصية اكبر من الدراما بحيث يتجلى فيها نـوع مـن الوحـدة اكـبر ممـا في الدراما ، بينما في الدراما لابد ان يرتبط تتابع الحدث بالشخصية ، إن منطق الـدراما نـابع من الفعل نفسه عن طريق الحوار ، وهذا المنطق معرض للافساد عند تحويل روايـة مـا إلى دراما ، في رواية (د . هـ. لورنس) (نساء عاشقات) ، نرى وصفا بطيئاً لكل شيء وصـفا خارجياً يقوم به المؤلف . ووصفا تقوم به الشخصيات على نحو من : "لبث واقفاً علـى بساط المصطلى يتملاها ، يتملى وجهها المعلى كالزهرة تماماً زهرة متألقة ، تـتلألأ خفيفـاً بلون الذهب ، بقطرات ندى غمرتها بواكير الضوء . وكان يبتسم قليلا ، كأن الـدنيا قـد خلت من الكلام... "[2] ، ان هذا الوصف البطيء المتمهل وهو احياناً يأخذ حجماً اكـبر من صفحة أو صفحتين هو سمة من سمات القص ، بينما مثل هذا الوصـف لا يتناسـب والدراما لانه يعيق جريان الحدث وبالتالي فإن الفعل يخفت والشخصيات في حالة سكون الا بما يعتمل في داخلها ، ذلك الـذي لا نعرفـه دون فعـل يجـري . في الـدراما ولتجـسيد الصراع لابد من حـدث اساسـي وعلاقتـه بالفعـل الـدرامي ، هـو تنظـيم هـذا الحـدث الاساس ، وتبدو الدراما فيما لو كانت مستمدة من القص في انها تحول كل ما هو سرد إلى حوار ولكن من غير الممكن تحول كل السرد بما ينطوي عليـه مـن وصـف إلى حـوار دون تأكيد الجوانب السردية التي لها علاقة مباشرة بالحدث الاساس ، هل هذا يعني ان الحوار

(١) جميل نصيف التكريتي ، مصدر سابق ، ص ٩٣ .

(٢) د . هـ ، لورنس ، نساء عاشقات ، ترجمة امجد حسين ، ج٢ ، (بغداد : دار المأمون ، ١٩٩٠) ، ص ٥٧٠ .

يمكن أن يحل بدلا من الاجزاء السردية؟ الواقع انه ليس كذلك ولكن كيف يمكن استخلاص حوار ينطوي على طاقة مفجرة للفعل الدرامي على امتداد النص الدرامي نفسه.

ان الحوار هنا يمهد للفعل والاستعداد له. والصراع المتضمن فيه. ان "الوضعية الغنية بالتصادمات تعتبر المادة الاساسية للفن الدرامي "(١).

فالحدث الدرامي ان لم يستطع هضم كل ما سبقه فأنه لا يدخل بعلاقة جدلية مع هذا السابق، وعلى هذا فإن الجنس الدرامي لا يتحقق دون ان يتركز على الحدث.

فكل شيء يتحقق من خلاله، حتى لو كان الحدث مستعاراً من خبر صحفي أو حكاية اسطورية أو حادثة تاريخية أو رواية.

ان الحدث الدرامي حدث خاصن فريد من نوعه يغرف من الشخصيات والمجتمع والتقاليد والمكونات النفسية وغيرها. فالدراما بالمفهوم الكلاسيكي اكثر غنى وتنوعًا من الملحمة، على اعتبار ان الحدث الدرامي سلسلة من الافعال ترتبط برابطة سببية، فكل ما يحدث مترتب على ما حدث سابقاً، وكل ما يحدث له صلة بما سيحدث لاحقا، بينما في القص والذي يعتبر نوعاً ما وكأنه تداخل اجناسي داخل الجنس القصصي، حيث استوعبت الرواية وانقلاباتها المعاصرة العديد من المبادئ الاساسية للدراما، سواء كان بالحوار ام بطريقة العرض للحدث.

ويبدو وكأننا نجد داخل الجنس الروائي حدثاً مزدوجاً فهو من جهة حدث روائي بما فيه من مشهدية واضحة، وسرعان ما تتلقف الدراما هذه المسألة، فنجد في النصوص الرمزية للكاتب (ابسن) مثلا: ان هنالك سرداً يتخلل النص حتى ليصل في مسرحية (ايبوليت الصغير) إلى حوالي صفحتين من الوصف والسرد، وصف المكان ووصف الشخصيات وغيره، وكذلك نجد هذا في نصوص (برناردتشو) حيث نرى حتى من خلال الحوار، ان ما يجري بعيد كل البعد عن تطور الحدث المحوري ويصبح اقرب إلى مناقشة مسائل ومشاكل اكثر عمومية.

---

(١) نورثروب فراي، مصدر سابق، ص ٢٠.

اريك بنتلي، الحكاية في الدراما، ترجمة جبرا ابراهيم جبرا، (بيروت: المكتبة العصرية، ١٩٨٦)، ص ١٧٦.

وللاطلاع على هذا النموذج بالامكان قراءة مسرحية (شو) (منزل القلوب المحطمة) كل هذا يجري بسلاسة طبيعية بلا تشتت أو ضياع، ان ما فرض هذا هو نوع الشخصيات التي تنهض بالحدث، تلك الشخصيات التي هي نتيجة عصر جديد يتداخل فيه الروائي والدرامي والملحمي والشعري والسيرة الذاتية وغيره.

اذن ما الذي يحدث في السيناريو، ذلك النص المكتوب بغض النظر عن علاقاته بما سيؤول إليه لاحقا، هل السيناريو (كشيء) ـ لا اريد تصنيفه الان ـ هو نص قصصي ام درامي.

ان القصصي يستخدم التخيل في وسط طبيعي: شوارع، مدن، وكون نعرفه. اما الدرامي فهو "يستخدم الاختلاق في وسط الاختلاق... بينما يتوهم الروائي انه يرى شخصيات حقيقية في وسط حقيقي، فإن على المسرحي ان يتعلم كيف يتخيل ممثل الشخصية، وكيف يتخيلها في وسط مفتعل: المسرح"[(1)]. ويبدو ان السيناريو هو روائي يستخدم طريقة القص في سرده للحدث أو الأحداث ـ واثبتنا الطبيعة السردية للسيناريو في الفصل الاول ـ وهو درامي بمعنى انه يصور الفعل وهو في حالة سريان.

والملاحظ اخيراً ان القوانين التي تحكم تطور الأجناس هي نفسها القوانين التي تجعل امكانية التبادل بين الأجناس وتضايفها، ولان من غير الممكن ان يكون الادب أو الفن جنساً واحد بعينه، بل ان التنوع هو السمة السائدة في الابداع منذ طفولة البشرية حتى الان، والذي يبدو ان التنوع الواسع له اصل ايضاً في المزاج المعلن والخفي للنفس البشرية نفسها.

رابعاً: السيناريو الأجناس الادبية

يبدو ان كلمة (أدب) بالذات هي التي تتوسط مجمل نشاط هذا البحث، رغم انه أي البحث ينطلق من حاصل وهو وجود نظرية للاجناس الأدبية. ويحاول ان يجد مكاناً له فيها، ولكن لا بأس لأن نجعل من مناقشة معنى كلمة ادب بعجالة مدخلا لهذا المبحث. ان كلمة أدب في العربية ترد بمعنى الترويض ـ التعبير المؤدب ـ أو انها تشتق من الدعوة إلى

---

(١) اريك بنتلي، الحاية في الدراما، ترجمة جبرا ابراهيم جبرا، (بيروت: المكتبة العصرية، ١٩٨٦)، ص ١٧٦.

الشيء وكأن المبدع يدعو الناس إلى معرفة ما عنـده . امـا في اللغـات الاوربيـة فهـي مـن الحرف Letter واشتقاقها Literature . فالادب هنا له علاقة بالكمال والمركـز الـذي يدعو إليه والحرف وابداعاته هو كل هذا . وهو في احد اشتقاقاته الاجنبية معرفـة القـراءة والكتابة .

وفي العصر الحديث يجري الكلام عـن الكتـب المطبوعـة "(كتـاب ادويـن غـرين لـو Edwin Green Law)، الموسوم بـ (مجـال التـاريخ الأدبـي The Province of Literary History) يحاج بأن ليس هناك شيء مطبوع يمكن أن يستبعد مـن الدراسـة الادبية "[1]، مصطلح الادب بمعنى الكتابة التي تتمتـع بأهميـة مـا ، قـديم قـدم الثقافـة بمعناها المعاصر : فهناك ادب الكاتب لابن الانباري ، ومعجم الادبـاء ليـاقوت الحمـوي وغيرها .

وكذلك في الاداب الغربية حسب ما يقول (ويليك) فهي تمتد منذ العصور القديمة على خلاف ما يظنه (رولان بارت) بأنها كلمة حديثة .

وتقدم إلى امام استعمال كلمة (أدب) فبينما كانت تطلق بشكل عام مـشيرة إلى انـواع الكتابة كلها ، ضاق المـصطلح اليـوم لمـا يـدعى في الثقافـة المعاصـرة بـــ (الادب الخيـالي Imaginative Literature) وتم كل هذا بتدرج بطيء ، وتم هذا الفصل بين انواع الكتابة والادب الخيالي بتقدم الدراسات الجمالية للفنون والادب ، واصبح لمفهوم الادب وضوحا لكونه يختلف عن اللغة النفعية التي تستمد وجودها خـارج الـنص ، امـا الادب فهو خطاب مكتف بذاته . وما يؤكده الشكلانيون الروس قريب من هذا فباعتقادهم ، ان اللغة الشعرية تحقق "وظيفتها الذاتية الغائية (أي غياب أي وظيفة خارجية) بكونها اكثـر نسقية من اللغة العلمية أو اليومية"[2]، فمادة العمل الأدبي منظمة ومركبـة وهـي نـسق وان اللغة الشعرية ـ بالاستناد إلى الشكلانيين تتغاير مع اللغـة اليوميـة بحكـم علاقـات : التقارب بين الدال والمدلول والتـشابه بتحفيـز مـن العلامـة ، امـا مؤلفـا كتـاب (النقـد التطبيقي) فيعرفان الادب بعد معاناة ليست سهلة بأنـه " الـنص الابـداعي الـذي يحمـل

(١) رينيه ويلك ، ما الادب ، ترجمة عبد النبي اصطيف ، مجلة الفكر العربي المعاصر ، العددان (٤٨ـ٤٩) (بيروت : مركز الانماء القومي ، شباط ١٠٨٨)، ص ١٠٥ .

(٢) تزفيتان تودوروف ، نقد النقد ، ترجمة سامي سويدان ، (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٨٦)، ص٢٦ .

تجربة اديب ما بلغة مختارة يحملها الاديب، هي الاحساس الصادق والعاطفة العنيفة والصياغة الفنية للشكل الأدبي شعرا ام نثراً "[1]، ومن الطبيعي ملاحظة كيف ان هذا التعريف وضع لطلبة يدرسون النقد وليس تعريفاً من الممكن ان يتأسس عليه شيء مما يندرج في الدراسات الادبية المعاصر بتعقدها وتداخلها واتساعها رغم انه يفي إلى حد ما بمتطلبات الدراسة، ولعل تعريف (ارسطو) يبدو اكثر جدية عندما اعتبر الشعر هو محاكاة باللغة، وتعريف الرومانتيكين بأن الادب هو استعمال لازم لفن اللغة، من التعريفين السابقين جرى التأكيد على ان الادب هو فن لغوي وهذا الفن اللغوي يسير ضمن نظام خاص فهنالك ظواهر للغة وتمظهرات للادب. ففي اللغة هنالك ادوات الربط والعطف والضمائر مثلا، وبالاستخدام الأدبي تتمظهر هذه عبر اشكال بلاغية مثل الجناس والطباق فـ "الادب نظام من العلامات Signes دليل مماثل للنظم الدلالية الأخرى، شأن اللغة الطبيعية والفنون والميثولوجيا.... الخ "[2].

ومن جهة أخرى، وهذا ما يميزه عن بقية الفنون يبنى بمساعدة بنية، أي لغة، اذن هو نظام دلالي من الدرجة الثانية، وبعبارة أخرى "انه نظام تعبيري خلاق Connotatif، وفي نفس الوقت فإن اللغة التي تستخدم كمادة وحدات النظام الأدبي والتي تنتمي حسب الاصطلاح الهلمسليفي (Hjlelmslevienne) إلى صعيد التعبير لا تفقد دلالتها الخاصة، ومضمونها. وينبغي علاوة على هذا الاخذ بنظر الاعتبار مختلف الوظائف الممكنة للمادة ـ المحمول Message، وعدم حصر معناها في وظائف مرجعية وعاطفية "[3].

اذن فإن شرط الادب هنا ان يستمد مادته من اللغة، وتحليل أي نظام ادبي هو تحليل للوحدات الدالة للنظام الأدبي، النظام التعبيري الذي ينطوي عليه، ففي القص مثلا ندرس الشخصيات وعلاقاتها مع بعضها والموضوع الرئيس للقص عبر وحداته الصغرى والوحدة الكبرى.

لقد اصبح من الصعب جداً تعريف الادب، ولكن هناك شبه اتفاق على كونه تخيلا، واذا كان التخيل هو نتيجة من نتائج الادب، ونحن هنا نضعه كتعريف، فأننا في الحقيقة

---

(١) داود سلوم، عناد غزوان، النقد التطبيقي، (بغداد: كلية الاداب، ١٩٨٩)، ص٨.

(٢) تزفيتان تودوروف، نقد النقد، مصدر سابق، ص ٢٨.

(٣) تزفيتان تودوروف، شعرية النثر، مصدر سابق، ص ٥٩.

نقدم خاصية من خواص ادراكه، ويصلح (التخيل) ان نطلقه على قصة قصيرة أو رواية مثلا... ولكن ماذا عن الشعر، انه احيانا انطباع أو تأمل، وقل هذا عن المحاكاة اصلا، واذن فعلينا ان نقول المحاكاة الفنية ـ المحاكاة للطبيعة الجمالية كما يقال احيانا، ويعيدنا هذا للموقف الاستطيقي وتدخلات (عمانوئيل كانت) حول الانتباه والتأمل المنزه عن الغرض من اجل الموضوع ذاته فحسب، فالموضوع هو الرسالة ـ المحمول ـ كما يقال عند (جاكوبسن)، وعند جاكوبسن والشكلانيين: الأدب نظام ـ فهنا لدينا تعريفان من جهة كونه رسالة ومن جهة كونه نظاما. . فمن حيث إن الادب نظام فالجواب هو ما الذي يميزه عن الخطاب السياسي ـ أو خطاب الدعاية. . . اذن اللغة الادبية ليست النظام الوحيد.

في كتاب (نظرية الادب) لـ (ويليك واوارين) يعالج قضية الادب ويجد ان من ابسط اشكال معالجة الادب هو في استعماله الخاص للغة في الادب، ويقترح استعمالات رئيسية ثلاث هي : ادبية وعادية وعلمية، فالادبية ازاء العلم ايحائية وكثيفة بينما في العلمية شفافية لا تشد الانتباه لذاتها وانما نحو مرجعها. ومقابل العادية فاللغة الادبية لغة نظامية تستثمر موارد اللغة العادية وتعطيها كثافة كبيرة وليس لها من تبرير خارجها، ويخلص مؤلفا نظرية الادب إلى ان " طبيعة الادب اكثر وضوحا على صعيد المرجع، لاننا نرجع في الاعمال الادبية إلى عالم متخيل، وخيالي، فأقوال رواية ما، وقصيدة ما ومسرحية ما ليست صادقة حرفيا، وهي ليست اقوالا منطقية "[(١)].

يتساءل (تودوروف) وهو بصدد مناقشة ويليك عبر كتابه المشار إليه انفا بأن ويليك يسم الادب بأنه نظام ونسق ، ووعي الاشارة، وتخيل... ولكن ما الذي يجمع بين هذه المصطلحات، ويخلص تودوروف إلى ان (ويليك) شأنه شأن (فراي) يضع توجهين للادب: داخلي نحو الاشارات نفسها ونحو اشارات أخرى وبين توجه خارجي نحو شيء لا تكونه الاشارات.

فكلمة داخلي تأخذ مرة صفة المترادف مع كثيف ومرة مرادفة لكلمة تخيل فأذاً كل تخيل غير شفاف فإنه سيدخل الأدب. . . فهل هذا صحيح؟ فلابد ان حسب

(١) تزيفتان تودوروف، مفهوم الادب، ترجمة منذر عياشي، مجلة العرب والفكر العالمي، العدد (٣)، (بيروت: مركز الانماء القومي، ١٩٨٨)، ص ١٠٩.

(تودوروف)*، ان نميز تميزاً اخر، وليكن بين ما يميز الادب عن غير الادب ـ الاستعمال الأدبي للغة ونقيضه، ويجد (تودوروف) ان هذا التميز نجده في مفهوم الخطاب "انه النظير البنيوي لمفهوم الوظيفة في (استعمال) (اللغة) * . ولكن ما ضرورته؟ لان اللغة تنتج ، انطلاقا من اللفظ ونظم القواعد جملا، واذا كان ذلك كذلك فليست الجمل سوى نقطة انطلاق للوظيفة الاستطرادية : ستنتظم هذه الجمل فيما بينها، وستلفظ في محيط اجتماعي وثقافي ما ، وستتحول بهذا إلى ملفوظات، كما ستتحول اللغة إلى خطاب "[1] .

وبما ان الخطابات متعددة متغايرة، فإن اية خاصية ملفوظية أو اختيارية داخل اللغة تصبح ملزمة داخل الخطاب، ومن هذا تتحد لدينا الأجناس كنظام تواضع عليه المجتمع .

والحقيقة التي لابد من ذكرها ان الادب عموماً بكل اجناسه إضافة إلى ما تواضع عليه المجتمع، فأننا قد نجد خارج الجنس الأدبي خصائص ادبية في خطابات أخرى، في التحقيق الصحفي وفي الدعاية وفي الكتاب العلمي ولكن ما يجعل الادب ادباً هو خاصية اللغة الغائية لذاتها فإذا كان الادب محاكاة، فهو محاكاة فنية جميلة متسقة وخاضعة لنظام ما .

ماذا نجد في نظرية الأجناس الادبية طالما نحن نعترف أن نظرية الأجناس في جزء من انبثاقها هو ما تواضع عليه مجتمع من المجتمعات، فإذا كان أديباً هو الذي فيه "يكون التعبير ذا دلالة غير اعتيادية "[2]، من خلال اللغة التي هي وسيلة المبدع لذا فإن الابداع في حقل ما يختلف من لغة إلى أخرى وهذا هو السبب مثلا الذي يجعل ترجمة (يوليسيس) إلى اللغة العربية عبث لا طائل منه نظرا إلى التراكيب الخاصة التي ابتدعها (جويس) في لغته الانكليزية الام .

فالادب اذا ينطوي عل نوعين من الفن احدهما غير لغوي والاخر لغوي، لذا فإن الادب الذي لا يعتبر اللغة لعبته قابل بسهول إلى الترجمة إلى لغة أخرى فهو اذن ينتمي إلى

---

* راجع مقالة تودوروف ـ مفهوم الادب المشار إليها في هذا الفصل .

** وضع لغة واستعمال داخل اقواس من عمل تودوروف

(١) زيفتان تودوروف، مفهوم الادب، مصدر سابق، ص ١١٠ .

(٢) ادوار سابير، اللغة والادب، ترجمة سعيد الغانمي، مجلة الثقافة الاجنبية، العدد (١)، السنة الثامنة، (بغداد: دار الشؤون الثقافية، ١٩٨٨)، ص ١٦ .

التخيل اساساً وليس إلى اللغة فأين الادب الذي هو نوع من الكتابة؟ " تمثل عنفا منظما يرتكب بحق اللغة "[1]، حسب تعبير (جاكوبسن) بمعنى عدم وجود تكافؤ بين الدالات والمدلولات وانحراف عن المعيار بشرط معرفة المعيار الذي تنحرف لغة الادب عنه، والسياق هو الذي يدل على ان هذه اللغة ادبية يرينا هذا كله كم هو متشابك ومعقد الخروج بمعيار متفق عليه للادب.

جرى في الأجناس الادبية كما مر بنا سابقاً وضع تراتبية معينة خاصة بكل ثقافة وطنية أو قومية، ففي الادب العربي نرى ان خلدون الشمعة يضع المقامة كجنس ادبي وكذلك يفعل (عبد الفتاح كيليطو) بينما لا نجد هذا التقسيم عند الباحثين الغربيين من حيث وضع المقامة في تقسيماتهم لانها ادب عربي بحت.

اذن فعلام يستند المنظرون في تقسيماتهم.

ناقد مثل (خلدون الشمعة) يحدد بأن الجنس عنده يستند إلى العلاقة بين المبدع والمبدع والمتلقي، فاذا كان المبدع غائباً والمبدع يجسد عن طريق التمثيل، والمتلقي جمهور فإن هذا الجنس من الادب هو دراما، ومنظرون اخرون جنسوا الادب تبعاً لممارسات ملحوظة في تاريخ الادب، واصبحت هذه شيئا فشيئا ظواهر تاريخية والبعض الآخر أرجع الأجناس إلى خصائص استدلالية تتعلق بالخصائص البنيوية لكل جنس، وهنالك اتجاه اخر اتجه إلى العلاقة بين النص / القراءة حيث تلتقي فيه " مصادر معرفية متعددة تتراوح بين تاريخ الادب والمفاهيم الكلاسيكية للتأويل، وثوابت علم الجمال، ثم الخصائص الكبرى للنقد الجديد، والعلاقات التي يمكن أن تقيمها كل هذه المصادر، والاخيرة منها بصفة خاصة مع علم النفس والتحليل النفسي "[2]. ان فعل القراءة عند هؤلاء يعيد انتاج النص الأدبي ويخلق كتابة ذات مستويات متعددة عبر ذلك المفهوم القديم (النص المتخيل)، دون المرور بالحدود بين الأجناس، مما ولد حرية اكبر دونما نظرة مسبقة في تحليل النصوص، بل ان الابداع الأدبي اصبح في بعض انتاجاته يتعالى على الأجناس مثل نصوص (بورخيس) العصية على التجنيس رغم انطوائها على حكاية، ومن هنا ينطلق

---

(١) تيري اجلتن، مدخل إلى نظرية الادب، ترجمة بوحسن احمد، مجلة الفكر العربي المعاصر، العددان (٤٤_٤٥)، (بيروت: مركز الانماء القومي، ١٩٨٧) ص ٧٤.

(٢) احمد المديني، فضاء الجنس الادبي وحرب القصيدة، بحوث مهرجان الشعر السابع عشر، (بغداد: دار الشؤون الثقافية)، ص ١٠٢.

(بارت) ليقول : " اننا نمتلك تاريخا للادب، ولكن ليس علما للادب، لاننا دون شك لم نتمكن بعد من التعرف الكامل على طبيعة الموضوع الأدبي، الذي هو موضوع مكتوب، وانطلاقا من الخطة التي نريد فيها ذلك سنقبل بان العمل المصنوع بالكتابة (ونستخلص النتائج من ذلك)، فإن علماً ما للادب سيصبح ممكناً "[1] .

وان هذه المفاهيم العامة لتعريف الادب اولا تعريفه هي التي تحكم الخطاب النقدي اليوم، ويبدو البحث عن تعاريف أو مصطلحات نهائية وصالحة للاطلاق عملية مستعصية جدا على الباحث، فمرة تتداخل الأجناس، ومرة تستبعد ومرة تسمى بمسميات جديدةن ولكن هذا كله يؤكد حيوية ما اصطلحنا على تناوله كأدب وتعقيده، الذي هو تشابك اصيل في حضارتنا الانسانية الراهنة .

والحال هذه كيف سنجد تجنيسا للنوع المسمى سيناريو في نظرية الأجناس الادبية؟ ولماذا الأجناس الادبية بالذات؟ . ويبدو ان الجواب ممكن ما عرضناه، من تثبيت سردية السيناريو . وبنيته ومفهوم الأجناس الادبية والادب .

ولكن لابد لنا من استباق هذا كله بالقول : ان النص المتعارف عليه بمصطلح (السيناريو) نشأ لحاجات لا غنى عنها للانتاج السينمائي المتمثل بصناعة الافلام، أي انه نشأ لتلبية متطلبات العرض السينمائي، والحال هذه فأنه استعار من العرض مصطلحات سرعان ما اصبحت تميزه كما ميزت الفلم السينمائي على نحو من حجوم اللقطات، وزوايا آلة التصوير، وطرق الانتقال من لقطة إلى أخرى، أو من مشهد إلى اخر وغيرها .

لقد ترعرع (السيناريو) في احضان هذه الصناعة الجديدة التي ابهرت العالم، ليس في سنواتها الاولى، ولكن حالما اكتشفت السينما انها تستطيع ان تروي قصة " لقد عرض اول شريط من السلولويد فيه نوع من البناء البدائي يحكي قصة ويؤثر بها بطريقته الخاصة عام ١٨٩٨ "[2]، وعندما تجاوز الفن الناشئ تقديم محاكاة بسيطة للأحداث فقد كان لزاماً ان يتطور شكله بما يتناسب وتطوره ذاته .

ذلك ان الدهشة الاولى قد ولت وها هو الانسان قد شهد اعادة تصوير الحركة التي كانت متجمدة في الرسم والفوتغراف، وبعد هذا سرعان ما انزوى هذا الفن في هوامش

---

(١) احمد المديني، في اصول الخطاب النقدي الجديد، ط٢، (بغداد: دار الشؤون العامة، ١٩٨٩)، ص ٥٤ .

(٢) جون هوارد لوسن، مصدر سابق، ص ٨ .

الاحتفالات العامة ومدن الملاهي شأنه شأن العاب السيرك والحواة، وعرفت عنه الفئة المثقفة والطبقات العليا، كونه هابطا يصلح للرعاع والسوقة، ولان كل وليد ينمو، فنمت صناعة السينما، وكان لابد لها ان تجرب مواضيعاً أخرى اكثر تراكيبا وتعقيداً وبما ان هذا الفن قادر على ان يروي قصة، فكان امامه الدراما، وبالفعل فقد صنعت عشرات الافلام في بداية نشوء السينما لتصور ممثلي المسرح وهم يؤدون دراماتهم اما الكاميرا.

ولكن اكتشف ان هذا غير كاف، فلابد من البحث عن مواضيع تعد للسينما اساسا وليس نقلا مباشرا من فن اخر، فكانت الميادين الجاهزة لهذا هي الرواية، وبالفعل ففي بداية القرن استطاع (ميلية) ان يحول بعض روايات الخيال العلمي لـ (جول فيرن) إلى افلام سينمائية، ومعلوم ان هذه الافلام ذوات اطوال اكبر مما لو كانت تروي حدثاً بسيطا، فكان لابد من مذكرات تهدي مخرج الفلم إلى تسلسل القصة، وبما ان الصوت لم يكتشف بعد فلابد اذن من عنوانات فرعية، تفسر ما يجري أو سيجري على الشاشة، كلنا شاهدنا الافلام الصامتة وهي تعرض اللوحات التفسيرية، وعندما اكتشف الصوت، وكان لابد من شريط صوتي يسجل المؤثرات والحوارات والمناجاة والتعليق وغيره، وبرزت الحاجة إلى مختص يسجل كل هذا، فكاتب السيناريو والحالة هذه احد مساعدي المخرج المسؤول عن الفلم، ولكن كلما ازدادت السينما تطورا اختبرت نفسها بقصص اعقد واشكال اكثر تركيبية وشخصيات اعمق وحبكات اكثر اثارة، واصبحت هذه المهمات الجديدة اكبر من قدرة المخرج كما عرفته بداية نشوء الفن السينمائي، والى الان هنالك من المخرجين من يفضل ان يشتغل على نص ابدعه له مختص في مجال الكتابة.

فلا غرو ان اشتغل على هذه المهنة كتاب كبار امثال همنجواي، وفتزجرالد، وفوكنر ونجيب محفوظ، وغيرهم، بل ان بعض الروائيين تحولوا من الرواية إلى كتابة السيناريو وحتى اخراج افلام خاصة بهم امثال (كوكتو) و (ادرية مالرو) و (الان روب غرييه). وبعض المخرجين المشهود لهم بالاخراج شهد لهم بالكتابة الناجحة في حقل السيناريو، بل لقد طبعوا هذه السيناريوهات بكتب مطبوعة واصبحت متداولة من القراء ايضا، مثل (انجمار برغمان). وهناك من الكتاب من يكتب الدراما ويكتب السيناريو وكأنه يمارس عملا واحدا مثل (روبرت بولت) الذي كتب الدراما الاذاعية (رجل لكل الفصول) وحولها إلى مسرحية ناجحة والى سيناريو ناجح ايضاً، وقل ذلك عن الكاتب المسرحي

(جون اوزبرن) الذي كتب سيناريوهات اصيلة للسينما وحول بعض الروايات إلى سيناريوهات طبعت منفصلة مثل السيناريو الذي كتبه عن رواية (توم جونز).

ان السيناريو يقبل الوجهين شأنه شأن اجناس الادب الكبرى فهنالك الرواية الرديئة والرواية الجيدة كذلك السيناريو فيه الجيد وفيه الرديء.

وان أي مناقشة أجناسية للسيناريو تريد ان تجد له مكاناً في نظرية الادب لابد لها ان توجه عنايتها إلى النصوص التي من الممكن ان نجد فيها ما يجعلها نماذج جيدة لهذا المشروع.

ماذا عن نظرية الأجناس الادبية وعلاقتها بالسيناريو، ان من شروط الادب ان تكون له بنية واضحة هذه البنية وان كانت تنهل من القص والشعر والصورة الا انها في السيناريو تكتسب وحدتها عبر مصطلحات العرض وعبر التجسيد اللازم العياني.

ان السيناريو موضوع للتمثيل، انه يمثل Reqresent، وهو يشترك مع صيغ التمثيل الروائي والدرامي والشعري، ولكن صيغته هي المهيمنة وهي الكاملة، فالسيناريو عبر تأكيده على الشخصية والحدث والحبكة والزمان والمكان ـ العالم الطبيعي ـ والحوار وكل اشكال التلفظ يبتكر شكله الخاص به.

ففي المشهد التالي من نص (ارنست ليمان) (شمال شمال شرق) الذي اخرجه هتشكوك:

" لقطة من طائرة عمودية ـ خارجية ـ الشارع الخراجي رقم ٤ مساء.

نبدأ قرب باص (كريهاوند) نصور من الاعلى باتجاهه ثم نتابع معه وهو يسرع باتجاه شرقي بسرعة سبعين ميلا في الساعة. تنسحب آلة التصوير تدريجيا وترتفع ولكنها لا تفقد المركبة ابدا... ويتوقف الباص، يخرج منه رجل، انه (ثور نهيل) ولكنه بالنسبة لنا جسم ضئيل....

ثور نهيل ينظر عبر الشارع فيرى الغريب ينظر إلى الطائرة باهتمام فاتر، تتهيأ شفتا ثور نهيل بجزم يعبر الشارع ويتجه إلى الرجل

ثور نهيل ـ يوم حار

الرجل ـ رأيت افظع منه

ثور نهيل ـ هل انت... أو ... بالصدفة يفترض ان تقابل احداً هنا؟ "[1].

---

(١) لوي دي جانيتي، مصدر سابق، ص ٤٣٠.

لو تمعنا جيدا في هذه النبذة المستلة من سيناريو (شمال شمال شرق) هنل نجد انها تختلف عن استلال من رواية ما؟ . وعلى وجه الخصوص من الرواية الحديثة، وذلك عبر دعائم السرد القصصي المتمثلة بوجود قصة ما، تضم أحداثا معينة، وكذلك الطريقة التي تحكى بها هذه القصة.

ان القصة هنا "عبارة عن حكاية تغلغل، لا يكون البطل فيها مكان المتفرج، بل يكون خالقا للنص الروائي: روجر ثور نهيل، انسان يثور ضد مصير تفرضه عليه الظروف، أو، اذا شئنا، يناضل ضد ترتيب فرض عليه فرضا ويحاول ان يفلت منه "[1].

وان الطريقة التي تحكي بها هذه القصة تتباين فمن وجهة نظر الراوي العارف بكل شيء إلى وجهة نظر الشخص الاول... الخ.

ومن الطبيعي انه بوجود الراوي والقصة والمروي له نكون في السرديات الادبية لا مناص من ذلك.

ان الشخصية الحكائية هنا (ثور نهيل) شخصية تنتمي إلى الحكي، انها كبنية دالة ليست جاهزة سلفا كالدليل اللساني ولكنها تتحول إلى دليل عندما تبنى في النص وليست خلاف ذلك، انها دليل من حيث اسمائها وصفاتها.

وهي كمدلول من خلال ما يقال عنها بالنص سلوكها، اقوالها، وهكذا فإن هيأتها لا تكتمل حتى يكتمل النص الحكائي... وهذا ما نراه واضحا في السيناريو المستل من فيلم (شمال شمال شرق).

وفي السرد الأدبي نعثر عن وجهات النظر المعروفة لدينا – راجع الفصل الثاني – ان السيناريو يتوسل بوجهات النظر هذه عينها حسب تقنيته الخاصة، وحسب الشكل الذي اعتمده، ولو انه كما سبق ذكره يضع في حسبانه العرض السينمائي الذي سيكونه، وبما اننا نتحدث عن نص مكتوب فإن الأغلب في السيناريو هو زاوية الرؤية من خلف أو الراوي اكبر من الشخصية الحكائية.

" (تقاطع طرق باريس)

---

(١) ويل سمولو، هتشكوك، ترجمة ابراهيم العريس، (بيروت: دار الطليعة، ١٩٧٩)، ص ١٢٢.

تسير شارلوت في شارع، ويسير بعض الناس جنبها أو يعبرون الطريق، ونتبعها بحركة بانورمية وهي تمر امام لوحة كبيرة وعريضة عليها افيشات* دعاية، ونلمح على سلم خشبي، احد عمال اعلانات وقد أوشك على لصق مستطيل كبير بأفيش عليه صورة سوتيان.

وتعبر شارولوت الشارع وهي تجري، الا انها تتعثر وتكاد ان تنثني ساقها فوق حذائها، لكنها تعتدل بحيوية وتواصل السير.

لقطة متداخلة بعنوان :

حواء.... الاحلام "[1].

في هذا الاستلال نحن نتابع الشخصية الحكائية ونحن، ناهيك عن الوصف الخارجي لها، نكاد ندخل وعيها ونحن نرى ما ترى والراوي هو اكبر من الشخصية حتى انه يجمل كل الاطار الوصفي باللقطة المتداخلة على عنوان مكتوب (حواء ... الاحلام...).

ولا يعني هذا ان بقية وجهات النظر لم تستخدم في السيناريو ولكن كل نص يستخدم الكيفية التي يوصل بها رسالته.

وبالامكان ان تكون وجهة النظر هي (الرؤية مع)، والرؤية مع عندما تكون معرفة الراوي مساوية لمعرفة الشخصية الحكائية، فلا توجد اية معلومات الا من خلال الشخصية، أو انها توصلت إليها جنباً إلى جنب مع الراوي، فهنالك من السيناريوهات ما يستخدم ضمير المتكلم، وحتى عند انتقاله إلى ضمير الغائب فإن مجرى السرد يحافظ على الانطباع الذي تولد لدى المتلقي وهي ان هناك مساواة بين الشخصية والراوية، وقل هذا عن الراوي عندما يكون اكبر من الشخصية الحكائية، فالسرد في السيناريو ـ كما مر بنا ـ يتوفر على بنية سردية واضحة تنتمي إلى مجال القص.. ان هذا السرد يمثل عبر شخوصه من خلال استخدام فعل الكلام، وهنا هو (المضارع)، بل ان أحد أهم خصائصه انه يسرد عبر استخدامه للفعل المضارع حيث إن العالم المعاصر هو نقطة الانطلاق وحتى الماضي الذي يسرده السيناريو فهو دون مسافة، انه يجري الان ـ على

---

* أفيشات : مصطلح يطلق على ملصقات الافلام من تلك التي تعلق على واجهات دور السينما للاعلان عن الافلام المعروضة فيها.

(١) جان لوك جودار، سيناريو فلم امرأة متزوجة، ترجمة صبحي شفيق، مجلة السينما، العدد (١٣)، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة، يناير ١٩٧٠)، ص ١٢٢.

مستوى الحاضر، وانه لمن المستحيل ان يقدم السيناريو تصوراً موضوعياً للماضي كماض. "ومهما ابتعدنا عن الزمن فأنه يرتبط الان، بحاضرنا غير المنجز، بوساطة نقلاتٍ زمنية لا تنقطع، ولقد اتصل بأنتهائنا وبحاضرنا، وكأن حاضرنا هذا يسير نحو الصفة غير المكتملة للمستقبل . . . وفي بنية الصورة الفنية يؤدي إلى تغيرات جذرية، فتحمل الصورة على واقع راهن متميز، وتتم مقارنتها بشكل أو بآخر بدرجة متفاوتة، بالحدث الذي نشارك فيه" (١) .

ويبدو هنا ان التأكيد على المضارع لطبيعة الكتابة جاء لخلق صور مستمرة، لان طبيعة السيناريو كشكل يعتمد على تراكم صوري لإنجاز هدفه .

واذا كانت بنية السيناريو اللغوية متوجهة لخلق صورة معتمدة على اللغة فإن الجانب الاخر من السيناريو والمنطوي على الكلام سواءا كان حوارا ام تداعيا ام غيره، يضع بشكل واضح السيناريو في مرتبة الحقل القابل للفحص من خلال اللغة .

والملاحظ ان الكلام داخل السيناريو لم يخضع للتحليل الأدبي والتصنيف وكل ما قيل حوله هو شرح الصنعة التي بموجبها يكتب الحوار والتداعيات اللفظية أو غيره .

ونص السيناريو وهو يستمد مادته من اللغة فهو في الجانب الوصفي تكون اللغة وظيفية فيه، أي ان اللغة هنا ليست اسلوباً لذاته ان وظيفتها ان تخلق الصورة إلى حد ما، لان السيناريست المبدع يستطيع ان يوصل صورة بيسر عبر لغة تعبر عن الصورة ببراعة .

" ١٨ لقطة متوسطة : مدير الملجأ في موقف المشاهد .

يجلس ميرسول بعيداً في يمين الخلفية ـ المحلفون والمشاهدون " (٢) .

ان اللغة هنا تتوسط بيننا وبين المعنى، انها ليست غاية بذاتها ولكن الصورة نفسها التي تصنع بوساطة اللغة هي ما يراد ايصالها لنا .

ولكن في سيناريو فيلم اليرموك نقرأ ما يلي :

" المشهد السابع والعشرون ...... خارجي/ نهار

(صحراء قرب الفراقد)

---

(١) ميخائيل باختين، الملحمة والرواية، ترجمة جمال شحيد، ط١، (بيروت: معهد الانماء القومي، ١٩٨٢)، ص ص٥٤ـ٥٥ .

(٢) لوبجي فسكونتي، سيناريو فلم الغريب، مجلة اسفار، العددان (٦ـ٧)، (بغداد: منتدى الادباء الشباب، ك١١٩٨٦)، ص ١٩٥ .

صحراء خاوية، ثم يظهر ما يبدو وكأنه فراشات تتطاير في الحر المتوهج، الفراشات تتحرك حولنا...

المشهد الثامن والعشرون خارجي نهار / صحراء

بأقتراب الفراشات نحونا يتضح انها هي هوادج نساء الجيش العراقي، الهوادج عالية، وتشبه اجنحة الفراشات "[1].

هنا اللغة مكتفية بذاتها رغم انها تنقل لنا صورة، عكس اللغة في المثال الاسبق التي لم تدع لنا مجالا لاشتقاق الدلالة الكامنة فيه، في المشهدين من اليرموك لو تفحصنا اللغة فيه، نرى الكلمات التالية (ما يبدو) و(كأنه) و(يتضح) و(تشبه)، وهذه الكلمات ادخلتنا في حالة ادراكية هي خاصية من خواص ادراكه ، وهي تخيل، ذلك الذي ورد كاحد تعريفات الادب.

ان الجانب الصوري في السيناريو وهو يستخدم اللغة يستخدم منها ما يخدم تكوين تلك الصورة، دون الاهتمام بظواهر اللغة المختلفة، ولكنه عندما يستخدم ظواهر اللغة كتمظهر في الادب فهو يحتاج كالشعر "كل ما تتضمنه اللغة بكل مظاهرها ووجوهها وعناصرها. . وليس هناك مجال من مجالات الثقافة باستثناء الشعر تكشف اللغة عن طاقاتها جميعاً لان ما يتطلبه الشعر منها يبلغ اقصى مداه "[2].

واذا كانت اللغة كوظيفة لا تستطيع دائماً ان تبرز فعالية السيناريو كأدب كما في بقية اشكال اللغة لتأخذ مداها الارحب لتؤكد خصائصها البلاغية الخلاقة، وتصبح هذه الأشكال لغة لذاتها رغم اننا لا يجوز ان ننظر إليها مقتطعة من سياق القص والدلالة الكلية التي تحكم نص السيناريو، ان الاستعمال الخاص للغة يكتسب في هذا المجال كثافته مستثمراً اللغة المألوفة وجعلها تشد الانتباه لذاتها، ولا بأس ان يتعمد كاتب السيناريو المبدع الكتابة بلغة رفيعة اذا وضع في ذهنه جمهوراً من القراء.

" المصور الفوتغرافي: الان ـ عليك ان تشكري طالع سعدك لانك تشتغلين معي الا تستطيعين، حسن مرة أخرى، نريد ابتسامة الان، هيا ابتسامة، ابتسامة "[3].

---

(١) جارلس وود، مصدر سابق، ص ص ٢٨ـ٢٩.

(٢) تزفيتان تودوروف ،المبدأ الحواري، ترجمة فخري صالح، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٩٢)، ص ٨٩.

(٣) **Michelangelo Antonioni, BLOW UP, (London: Lorrimer Publishing Limited , 1984), P. 43**

ان الحوار في هذا الاستلال بين شخصين، احدهما يأمر ويوجه وهذه صيغ الكلام، واخر ينفذ، فالمتحاور الثاني متضمن، اننا ندرك الحوار الاول من خلال تحققه اما الثاني فمن تضمنه.

ونعثر في السيناريوهات النوعية على لغة متقدمة سواء كان هذا في الجانب الصوري من السيناريو ام الجانب الصوتي، أي وصف الصورة والحوار.

ان السيناريو وهو يستخدم اللغة لخلق صورة، لا يعدم استخداماته البلاغية لخلق هذه الصورة، وان كان يفعل هذا وهو يعدها للعرض الا انه من الممكن تماماً متابعة التشبية والاستعارة وفنون البلاغة في ربط الصورة بالأخرى عبر تتابع اللقطات أو المشاهد، وعلى مستوى الحوار أو الجانب الصوتي فإن حريته داخل الملفوظ نفسه دون انتظار لان تتغير الصورة، فالسيناريو قادر على ابتداع اكثر الحوارات ايحائية وجمالا كما هو قادر ايضا ان يناقش اكثر المواضيع تعقيدا فيه مستفيداً من معطيات اللغة بما تمثله من غنى واهمية.

وبعد هذا ومما له من اهمية خاصة في تجنيس السيناريو الاشارة إلى شكله.

ان السيناريو عموماً يشير إلى مكان الحدث وزمانه من جهة ويؤطر ذلك تحت باب المشهد ثم يفصل مشهده إلى لقطات حسب حجومها وزوايا الرؤية التي هي الكاميرا ثم تؤشر كيفية الانتقال من لقطة إلى أخرى حسب طرق الانتقال المعروفة، كتاب السيناريو يقتربون مما ذكر بشكل أو بآخر عند كتابة نصوصهم.

ان السيناريو يأخذ هذه الشكل من الدراما ـ الذي هو معها نص يتوسط الانتاج (العرض) ولكن الانتاج لا يعبر عن النص، ان حياة السيناريو معنى من المعاني الادبية، وان المرور من ظاهرة النص إلى ظاهرة العرض ليست بالقضية البسيطة، وهذا السبب في اننا نرى عرضين مختلفين لنص واحد، لان مادة النص في السيناريو تعمل حسب صيغتها الخاصة، على منطق داخلي خاص بها، "فالنص حيثما كان، هو كلام صامت أو فكر بينما الانتاج هو الفكر متحققاً بصورة فعلية، هو لغة متلفظ بها (لغة بينية) انهما، إذًا يشكلان نوعين متمايزين من الخطاب حيث لا يمكن ببساطة ترجمة احدهما بوساطة الاخر لان الترجمة يمكن أن تتحقق داخل نظامين يمكن مقارنتهما ببعضهما "[(١)].

---

(١) تيري ايجلتون، نحو علم للنص، ترجمة فخري صالح، مجلة الثقافة الاجنبية، العدد (٢)، السنة الحادية عشر، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٩١)، ص٢٠.

والسيناريو تخيل ايضا ـ وهو هنا أدب ـ لانه يفتقر إلى مرجع من الواقع المباشر حتى يجري ربطه به، وهنا يتشكل السيناريو من كونه خيالا، وهو عنصر مهم من عناصر تشكيل العمل الأدبي، لا نقصد بهذا الخيال الحرفي قد يناقش السيناريو قضية واقعية، ولكن نقصد ان السيناريو يحيل إلى صيغ وسيطة تحيل إلى الواقع، اننا ننتبه لا إلى دقة الواقع وحقيقته بل إلى الوظيفة التي يؤديها، كل هذا يجري عبر الممارسة الدلالية على المدلول، لان المدلول كلما اصبح مجرداً اصبحت الممارسة الدلالية واضحة، واذا كان النص الواقعي يضم عبارة حقيقية فهي عبارة ادبية اذا جاءت في سياق النص وليس شيئاً خارجاً عنه.

ان السيناريو يترسم خطوط الدراما في شكله، وذلك في تحديده للمشهد ومكانه وزمانه (الوحدات الثلاث رغم اللغط الكبير حولهما فيما اذا نص عليها كتاب ارسطو ام لا)، وهو أي السيناريو يترسم خطى الرواية في اعتماده على سردية واضحة، تعتمد القص، وبنية واضحة ايضا تعتمد بنية السرد، من حيث الشخصية الحكائية، والزمان والمكان وزاوية الرؤية، ولكن السيناريو ليس ايا من هذين الجنسين انه جنس ثالث مستقل، حيث إن الجنس طريقة محددة من العملية البنائية لعمل ما والوصول به إلى الاكتمال بطرق خاصة تسمح بفهم الواقع وادراكه، واذا كان للسيناريو منهجه وطرقه لرؤية الواقع فإنها ميزته المحددة حيث إن كاتب السيناريو محدد بأن يرى هذا الواقع عبر هذا الجنس بعينه، ان هنالك غاية من شكل السيناريو ومضمونه وهذه الغاية تقديم رؤية للعالم لكيفية خاصة به، وبدونها فإن السيناريو يصبح شيئا اخر مثله مثل الدراما عندما تتخلى عن كيفيتها في رؤية العالم، فتكون شيئا اخر غير الدراما.

وعلى هذا فإن السيناريو جنس ادبي لابد له ان يوضع في حقل الأجناس الادبية على اعتباره :

١) ذا بنية سردية واضحة.
٢) انه يستخدم اللغة وتمظهراتها في الادب.
٣) انه تخيلي.
٤) له مفرداته الخاصة به.

الفصل الرابع

تطبيقات حول تحولات البنى

باديء ذي بدء لابد من الاشارة إلى وجود اتجاهات داخل الوضع الثقافي (والسينما من ضمنه) حول الاقتباس من الادب إلى السينما، والحديث المتداول لا يذكر السيناريو اطلاقا، انه يتحدث عن الاصل السردي أو الدرامي الذي استند إليه الفلم ـ ولكن ما يعنينا هو ان هنالك من الافلام ما يحبذ الاقتباس بدعوى ان الرواية أو المسرحية عبارة عن سيناريوهات جاهزة لا تنتظر سوى التحويل إلى فلم.

وهناك اتجاهات نادت بسينما خالصة لا تتعكز على الادب بل تبتكر ما يناسبها كوسيلة تعبير فنية.

الاتجاه الثالث الذي يريد نصاً صالحا للسينما من أي طريق جاء، حسب اشتراطات السينما الاقتصادية والاجتماعية.

وهكذا فإن النقد أدلى بدلوه ايضا، من الاشارة إلى ان فن الفلم يشوه الاعمال الابداعية المشهود لها بالبراعة، عند اقتباسها عن طريق التبسيط والحذف والاختصار وجعلها صالحة لجمهور السينما العريض الذي لا يهمه من الابداع سوى فيلم يستحوذ على ذهنه البسيط.

والحقيقة التي تفوت اصحاب تلك الاتجاهات، هي ان السيناريو اصلا هو الشائع، وهو الاكثر تداولا في صناعة السينما من جهة، ومن جهة أخرى فإن السيناريو الصالح للسينما سواء جاء عن طريق الاقتباس أو غيره هو المرجح على ان النقد وجه عناية خاصة إلى ان الاقتباس من الادب إلى السينما انما يسيء إلى الاعمال الادبية الاصلية، وبخاصة عندما يكون الاثر الأدبي ذا امتياز خاص في الاسلوب، وفي اللغة، يستخدم (اندرية جيد) في روايته (السمفونية الريفية) الفعل الماضي البسيط فتصبح الرواية عند ذاك "اثرا ادبياً خالصا شأنها شأن اسلوب (جيمس جويس) العصي على التعبير الفلمي"[1]، والفعل الماضي البسيط يشكل حجر الزاوية في لغة الحكي في اللغة الفرنسية حسب (بارت) الذي يقول: "وحتى عندما يستعمل في الكتابة الواقعية الاكثر قتامة،

---

(١) طه حسن، الرواية في السينما، رسالة ماجستير غير منشورة (بغداد: كلية الفنون الجميلة، ١٩٨٧) ص ٣٧.

فأنه يطمئن إذ بفضله يعبر الفعل عـن فعـل منتـه محـدد، ويـضفي عليـه طـابع الاسميـة فيكتسب الحكي اسما، ويفلت من رعب الكلام بدون حدود.... ويندرج في الاسـلوب ولا يتعدى نطاق اللغة "[١] .

ولكن المدافعين عن الاقتباس يشيرون على ان الفلم المأخوذ عن رواية (جيـد) هـذه، والذي اخرجه (جان دلانوا)، استطاع ان يجد معالجة لهذا الماضي البسيط الذي يؤسـلب الرواية، بطريقة سينمائية عند وضع المخرج كمعادل لهذه الفعل : الجليد الذي يختفي من الشاشة محمل برمزية دقيقة عديدة الفوائد تغير الحدث بصفة ماكرة مخادعـة، وتـضمه إلى حد بمعامل اخلاقي مستمر، ربما لا تختلف قيمته كل الاخـتلاف عـن القيمـة الـتي كـان يسعى إليها الكاتب باستعماله أزمنة الأفعال اسـتعمالا مناسـباً، ومـع ذلـك فـإن فكـرة إحاطة هذه المغامرة الروحية بالجليد فكرة تجاهل المظهر الصيغي للمنظر وفق إليها المخرج عن طريق تفهم سليم للنص "[٢] .

وكلما كان النص يمتلك صفات ادبية حاسمة تطلب ابداعا سـينمائيا متقـدماً لاعـادة البناء طبقا لتوازن جديد.

وينطبق هذا الكلام حتى لو كان الفلم قد اخذ مشروعه من سيناريو مؤلـف خصيـصاً للسينما، ومن المعـروف ان هنالـك سـيناريوهات جيـدة لم تجـد نفـسها علـى الـشاشة بالصورة التي اريد بها ان تكون، ويبقى النقاش هنا حول فهـم روح الـسيناريو ومراميـه القريبة والبعيدة وروحية الحوار ودقته وبلاغته فإذا لم تفهم هذه الأشياء يكون الفلـم قـد قام بنفس الدور الذي يجري الاعتراض عليه في حالة نقل روايـة مـا إلى الـشاشة، عنـدما تختفي من الشاشة فرادة العمل الأدبي من جهـة اللغـة أو الاسـلوب: أو الفهـم المـسطح للشخصيات أو القيمة الفلسفية للعمل الأدبي ككل.

ومن المؤكد ان هذه محض اعتراضات لا علاقة لها بالعمل الفني ذي الوسيلة التعبيريـة المتميزة، ان الاعتراض على الفلم بأنه لم ينقل الرواية على نحو ما، انمـا هـو سـوء فهـم للوسيلة التعبيرية المعنية، ونظم البناء الذي تشتغل بموجبها، وغني عن القول ان للروايـة

---

(١) رولان بارت، درجة صفر الكتابة، ترجمة محمد برادة، (بيروت: دار الطليعة، ط١، ١٩٨١)، ص ٥٠.

(٢) اندرية بازان، ما هي السينما، ج٢، ترجمة ريمون فرنسيس،(القاهرة: مكتبة الانجلو المصرية، ١٩٦٨) ص٢٠ـ٢٢.

وسيطها التعبيري وللفلم وسيطه المختلف، اننا هنا نناقش رواية متعينة ونناقش فيلمًا متعينًا وكيف وصل كل منهما لمراميه.

ان التأليف الخاص بالسينما انتج روائع لا تنسى مثل معظم افلام (شارلي شابلن)، و(المدرعة بوتومكن) لازنشتاين* و(المواطن كين)** لاورسون ويلز.

ان ذلك الموقف الجمالي الذي ينادي بأننا نحاكم العمل الفني على ما هو عليه دون اقحام ما هو خارج عنه ليؤكد من جديد ان السينما بوسيطها التعبيري المميز، لها قواعدها واشتراطاتها، وما استناد الفلم على اصوله الروائية أو الدرامية الا عامل من عوامل متعددة تمد الفلم بموضوعاته، فالسينما لا تلجأ للادب فقط، انها تلجأ للصحافة والى التاريخ، والى الحوادث الجارية وغيرها، وكل من هذه المجالات التي يرتادها الفلم تجلب له الثناء أو الهجاء على وفق الذوق السائد والثقافة المهيمنة وغيرها.

ان من اخطر المسائل التي تتحكم بديمومة الفن السينمائي هي ما يجلبه شباك التذاكر من مردود مادي، وشباك التذاكر يستمد نسقه من ذوق المتفرج فهو الذي يخطئ بحق نفسه، ولان هذا المتفرج هو صيد الفلم ومبتغاه، نرى ان السينما تعالج موضوعات تمتد من أسمى ما في الفكر والحضارة الانسانية حتى افلام الجنس الرخيص والعنف الأهوج البليد.

---

* المدرعة بوتومكن (١٩٢٥)، من اهم الافلام في تاريخ السينما العالمية للمخرج والمنظر السينمائي سيرجي ازنشتاين والفلم تخليد لنضال الشعب الروسي قبل ثورة عام ١٩١٧.

** المواطن كين اخرجه اورسون ويلز عام ١٩٤٠، والفلم يتحدث عن احد الاثرياء المعروفين من خلال تداعيات اربعة ممن عرفوه، واستخدم ويلز في هذا الفلم وبأبداع عمق مجال الصورة والتأثير الخلاق للشريط الصوتي.

أولاً : البنى الثنائية - من السيناريو إلى الفلم

قلنا في الفصل الثاني إن في بنية السيناريو توظيفة لمصطلحات العرض السينمائي من حيث حجم اللقطة وزاوية آلة التصوير وحركتها ومصطلحات الانتقال من لقطة إلى أخرى أو من مشهد إلى اخر . وقلنا ايضا ان هذه المصطلحات السينمائية جزء من البنية العميقة التي يستند إليها السيناريو ، اذ بدونها تغيب عنا وجهة نظر الراوي والزاوية التي ينظر منها ، وكذلك البناء الزمني وايقاعه . بدون هذه المصطلحات يتوقف لدينا عمل الشخصية الحكائية والمكان .

في سيناريو فيلم (كلب اندلسي) نقرأ على الورقة المطبوعة ما يأتي :

١) " شارع مهجور الدنيا تمطر

٢) يظهر شخص على دراجة في حلة رمادية ، يرتدي نوع من قبعات الخدم . وحرملة* مكشكشة وبرنسا هذه الاشياء من التيل الابيض ، يرتديها على حلة عادية .

٣) على صدره صندوق مستطيل مخطط خطوطاً مائلة بيضاء وسوداء ومعلق على رقبته بحمالات من الجلد

٤) يدير الشخص دواسة العجلة الياً ، دون ان يلمس ذراع القيادة تاركاً يديه مستقرتين على ركبتيه .

٥) لقطة امريكية لجذع الشخص ، نراه فيها من الخلف حتى فخذيه ، مطبوع عليها لقطة طويلة للشارع الذي يشق طريقه فيه . وظهره إلى آلة التصوير .

٦) الشخص يقترب من آلة التصوير إلى ان يصبح الصندوق المخطط في لقطة كبيرة "[1] .

ما البنية التي نميزها في هذا الجزء من السيناريو ، لو تابعنا النقاط التي سترقم من ١ـ٦ لسهولة المتابعة ، نلاحظ ان النقاط من ١ـ٤ تعتمد بنية تشخيصية ، اذا كانت لفعل أو حدث فهي بالتحديد سرد حكائي ، واما اذا كانت تشخص اشياء أو اشخاص فهو

* حرملة : نوع من الصدرية من ذلك النوع الذي تستخدمه النساء في المطبخ ، وهي تبدأ من وسط الجسم وتغطي الفخذين .

(١) سلفادور دالي ، لويس بونويل ، سيناريو فلم كلب اندلسي ، ترجمة فتحي فرج ، مجلة السينما ، العدد (١٦) ، ١٩٧٠ ، ص ١٢٠ .

وصف حكائي، ولا يذهبن الظن ان هـذه الاشـياء توجـد منعزلـة في النـصوص بـشكل واضح وانما هي متداخلة وعرضة للتغير الشديد.

اما النقطتان (٦، ٥)، فتعتمدان وجهة نظر الراوي هنا بل ان النقطة (٥) تستحيل إلى نقطتين، لاحظ ما يلي:

(لقطة امريكية لجذع الشخص، نراه من الخلف حتى فخذيه

مطبوع عليها.

لقطة طولية للشارع الذي يشق طريقه فيه وظهره إلى آلة التصوير.

فكلمة مطبوع عليها تعني ان اللقطة (٥) هي لقطتان الاولى تمتزج بالثانية، ما يسمى في مصطلحات السينما (المزج) Dissolve.

وهكذا هي النقطة (٦) التي تبدأ من وصـف عـام حتـى يـصبح ذا بـؤرة واحـدة هـي الصندوق في لقطة كبيرة، واللقطة الكبيرة لقطة تركيز تلفت الانتباه إلى جانب محـدد مـن الموضوع، فالموضوع في النقطة (٦) شخص على دراجـة يقـترب مـن آلـة التـصوير هـو والصندوق الذي على صدره، ثم يجري التركيز على الصندوق فقط.

ان التداخل بين السرد والوصف لا يعني انه لا يمكن تميزهما ولكنه يبدو ان تحديـدهما ليس سهلا، لقد وجد المهتمون بالسرديات ان القانون الذي خضع له السرد يختلـف عـن ذلك الذي يخضع له الوصف، من الممكن ان نحصل على نـصوص وصـفية نقيـة ولكـن ليس سهلا ان ينطبق هذا على السرد.

ان بنية السيناريو التشخيصية للاشياء تتفاعل مع البنية التشخيصية للحدث.

فالوصف هنا ذو وظيفة رمزية دالة على معنى في سياق ما يروى لنا. فهـذا الـشخص ذو الحلة الرمادية ـ الذي يشبه الخدم. الذي يلبس ما يـذكر بالعنـصر الأنثـوي لابـد وان يعني شيئا داخل السيناريو.

ومن ثم ذلك الصندوق المخطط الذي يـضمه إلى صـدره، ان الوصـف هنـا لا يقـوم بعمل زخرفي، انه بنية دالة، وهذا هو النوع الذي اشـار إليـه (تومـا شفـسكي) بكونـه: حافزا ان النص المكتوب هنا يعتبر غرضاً موزعاً إلى اغراض اصغر فأصغر حتى نـصل إلى الغرض الذي لا يمكن تجزئته وهو (الحافز) وهكذا "كل جملـة تتـضمن في العمـق حـافزا خاصا بها"[1].

(١) حميد الحمداني، بنية النص السردي، (بيروت: المركز الثقافي العربي، ط٢، ١٩٩٣)، ص٢١.

اما بالنسبة لـ (٦ ، ٥) مرة أخرى فلماذا تكتسب تميزا معينا عما سبقها؟ لانها تؤكد وجهة النظر بشكل اكثر مما مر بنا في (٤ ، ١) . ان (٤ ، ١)، ليست موضوعة اعتباطا ولكن عندما يجري تخصيص غيرها في النقطة (٥)، يجري التأكيد على انها لقطة امريكية، وهي تلك اللقطة التي تبدأ من وسط الجسم إلى الاسفل، ومن ثم فإن العناية تتوجه للشخص من الخلف، ثم مزج هذه اللقطة للشخص وهو في الشارع الطويل وما زال ظهره لآلة التصوير.

ومباشرة بعدها وبترتيب معاكس يأتي الشخص نحو آلة التصوير ـ في (٥) كان يبتعد ـ وشيئا فشيئا يصبح الصندوق هو ما نراه في الصورة.

ان هذه بنية استهلال عميقة نبحث عن توضيح لها في فلسفة السريالية، ولكن المعنى الدال سيأتينا بعد هذه النقاط (١ـ٦) التي كانت ضرورية في تمهيدها للمعنى، ان الوصف الذي نهضت به اللقطات من (١ـ٦) نهض بالبنية الدالة وأكد وظيفته المبدعة، الا يذكرنا هذا ببنية الرواية الجديدة؟

اذا كان هذه هو الوصف وعلاقته بالسرد كبنية محددة لنص سردي فما هي البنية الزمنية في مثل هذا النص؟ لنراجع قليلا.

ان بنية الزمن هنا مضمرة داخل الحدث الروائي، اننا نراقب شخصا يؤدي عملا ما، المرة الوحيدة التي اشير بها للزمن هي في (٥) عندما اشير صراحة إلى –مطبوع عليهاـ أي مزج صورة بالأخرى ـ وهذه البنية مأخوذة من تقنيات الفلم حيث يمثل المزج زمنا مضى، لا يبدو في هذا النص اشارة واضحة للزمن الا في عبارة مجردة (حدث ذات مرة)، راجع صفحة ( ) من البحث في بداية السيناريو، هنا نستطيع ان نحدد زمنا للسرد وليس زمنا للقصة (وهكذا يحدث ما يسمى (مفارقة زمن السرد مع زمن القصة))، الملاحظة هنا ان البنية الزمنية بنية روائية بحتة ينطبق عليها ما ينطبق على القصة عموما.

على اننا نلمس بشكل أو بآخر تقنيات متعددة للايقاع الزمني منها التلخيص (حدث ذات مرة)، دون ان نتعرض لتفاصيل موسعة وما يوجد في تقنيات الايقاع الزمني بما اصطلح عليها بالاستراحة المار ذكرها في البحث ، وهي التوقيفات التي تحدث عندما نلجأ للوصف، هنا وبسبب من الطبيعة التشخيصية للكلمة تتحول الكلمات إلى (سارد) يتأمل محيطه وما فيه من موجودات. بما فيها الشخصية الحكائية، لانه يخبرنا عن موقف الشخصية بالوعاء المكاني والزماني التي هي فيه، اما عن القطع والحذف فإننا نرى صورا

مستمرة تحذف ما قبلها وهو قطع ضمني لا يصرح به (لاحظ تسلسل اللقطات من ١ـ ٦)، ان القارئ يدرك ان هذا القطع بمقارنة انتقاله من لقطة إلى أخرى. وهذا يسمح لكاتب السيناريو تحديد الزمن اللازم لكي تدرك الصورة التي كتبها من جهة ومن جهة أخرى يلغي اية تفاصيل لا يريد لقارئه ان يتابعها.

اما عن الشخصية هنا ـ مجموع الشخصيات في السيناريو ـ فهي تحيل إلى الغائب، ويبدو ان هذا المصطلح خاص بالسيناريو فهو يصف الشخص وفعله والحدث الذي يشترك فيه، ان ضمير الغائب حسب (بنفسيت) : "ليس الا شكلاً لفظيًا وظيفته ان يعبر عن اللا شخصية"[1]، ولكن هذا الغائب حاضر معنا متجسد عبر أيقنته الكاملة على مستوى الكتابة، ان الشخصية الحكائية في التحليل البنائي هي علامة لها وجهان دال ومدلول، ولكنها علامة تختلف عن اللغوية كونها ليست جاهزة مسبقاً، اننا نستطيع القول ان الشخصية تنمو امامنا شيئا فشيئا وهي تستلزم من قارئ السيناريو قدرا من التآويل يتناسب وطريقة انبنائها في النص، فالشخصية ذات المسحة الأنثوية تبقى في النص بحاجة إلى نشاط تأويلي يناسب ما هو معطى يعتمد على المتراكم لدى المتلقي ودقة ما يستحضره للتأويل. وكاتب السيناريو يتوقع ان يكون لدى قارئه معرفة جاهزة بما ينقل اليه، لذا فهو يقدم شخصيته بما ينطوي عليه من سلوك وافعال وكأنه قد تواطأ مع قارئ النص في خلق الشخصية وتفعيل دورها داخل النص، ان هذا التواطؤ يجيء عبر تنشيط المصطلح الفلمي لفهم دور الشخصية.

نخلص من هذا ان السيناريو لـ (كلب اندلسي) تحرك ضمن بنية واضحة فكيف اشتغلت هذه البنية داخل بنية أخرى مجاورة؟

في فيلم (كلب اندلسي) تعتمد بنيته اساسا على ما اصطلح على تسميته بـ (اللغة السينمائية)، (راجع صفحة من البحث) وهي بنية تعتمد على خصائص الصورة اولا وعلى الدور الخلاق لآلة التصوير والانتقالات والزمان والمكان الفلميين وطرق السرد الفلمية والمونتاج والشريط الصوتي، ان حذف احدى هذه البنى انما يخل بالبنية الكلية للفلم.

---

(١) حميد الحمداني، بنية النص السردي، (بيروت : المركز الثقافي العربي، ط٢، ١٩٩٣)، ص ٥٠.

ان بنية الفلم وهي تحول ما هو مكتوب إلى صورة ذات بعدين الطـول والعـرض فإنما تحول المكتوب إلى مرئي، بمعنى ان المتجسد على الورق قد تجسد امامنا بمطابقة لا تحتمـل التفسير، انها صورة دالة ذات تعبير اوحد، حيث إن الصورة لابد لهـا مـن معنـى وهـي تشير إلى شيء بعينه فالشجرة ليست أي شجرة وانما شجرة محددة ومسماة.

ان الفلم وهو يريد ان يحول البنية السردية في الادب إلى الصورة لم يستطع ان يتخلص بالصورة وحدها، انه اضطر ـ لتعقد السرد في السيناريوـ إلى ان يستعين بعنوانات مكتوبة فعندما يشعر المخرج انه اصبح غير مفهوم. تتوقف الصورة ويمـلأ الـشاشة بعنـوان كـبير على نحو من (في الربيع)، (قبل ١٦ سنة)، (بعد ٨سنوات)، ان هذه الكلمات لا توجد في السيناريو الاصلي لماذا اذن وضعت، لان الفلم كلما زادت كمية الافكار فيه اضطر إلى الكلام وبما ان الفلم صامت فأنه يستخدم هذه الطريقـة، وهـي كـلام الفلـم الـصامت، والفلم عموماً يحاول ان يجسد بنية النص عبر بنية أخرى هي البنية الصورية الـتي تريـد ان تنقل لنا أفكار كاتب السيناريو، كان الحدث في السيناريو يستمر عـبر انتقالنـا مـن سـطر لآخر، بينما في الفلم توجه الانتباه مباشرة إلى ما يجري امامنا، وباستخدام اللقطات ذات الزوايا القريبة فإن انتباهنا يزداد حدة، ولكننا نحتاج من يفسر لنا ما يظهر بغرابته الفائقة، من حيث لا مألوفية الصورة كمحتوى، وغرابة شكلها، ومن ثم مستويات الارتباط بين اللقطات المختلفة.

ان السيناريو يبدأ ببنية استهلالية قوامها شخص على شرفة ما، يشحذ موسا، ويشطر عين فتاة إلى قسمين حيث غيمة صغيرة والقمر بدر، وهذا جاء في السيناريو تحت عنـوان واضح وهو (تمهيد) وتبعه عنوان واضح هو (حدث ذات مرة).

في الفلم نبدأ مباشرة بالعنوان (حدث ذات مرة)، ونشاهد البنيـة الاسـتهلالية والـتي (هي شطر العين) إلى نصفين ومن ثم يظهر لنا عنوان جديد هـو (بعـد ثمـاني سـنوات)، بينما في السيناريو نجد مكان هذا العنوان جديد هو (نهاية التمهيد).

ان الاختلاف في البنيتين واضح فبينما تكون البنية الاستهلالية في السيناريو قائمة على تمهيد ونهايته وبعدها نبدأ بالشخصيات التي سنطالعها في السيناريو، تقوم بنية الفلم على عزل التمهيد ووضعه بعيداً هناك في الذاكرة، ونستعين بالعنوان (بعد ثماني سنوات)، في السيناريو المرئيات تجري، وفي الفلم تتقطع، في السيناريو تجري البنيـة نحـو مـا هـو عـام وتجريدي، وفي الفلم تقطع صلتها بما هو عام لتؤكد على مـضمون جديـد قوامـه المـتعين والملموس.

في السيناريو الوحدة تسيطر على تفكك السرد، الشخص على الدراجة، الفتاة في الدور الثالث، الصندوق الذي يضم الحاجات التي كان يرتبها شخص الدراجة، ان هذه الوحدات الصغيرة تنتظم في وحدة كبيرة، في الفلم نبدأ من التفكك ثم نلم الشمل عبر العنوانات المكتوبة التي تحبك ما يبدو مفككا ولتعيد وحدته:

- بعد ثماني سنوات
- ثلاث ساعات في الصباح
- قبل ١٦ سنة
- في الربيع
- النهاية

واذ تنتظم هذه العنوانات الخمسة، بحيث إن العنوان الاول يضم اكثر من اثنتي عشر لقطة في الفلم، في حين انه في السيناريو كان وصفا لرجل الشرفة وعينا الفتاة والغيمة والقمر وشطر العين بالموس.

نرى ان بنية الاستهلال للفلم تبدأ بالشكل الآتي:

" شاشة سوداء عليها كتابة بالابيض: حدث ذات مرة

١- لقطة قريبة جداً ليدين تشحذان موسًا، معصم يد الرجل اليسرى فيه ساعة.

٢- لقطة قريبة لراس الرجل، قطع (في الفلم رأس الرجل هو نفس المخرج بونويل)، ينزل عينيه، سكارة معلقة بشفتيه، تتألق جفونه بومضة غامضة يظهر انه نفس الرجل الذي يشحذ الموس. الضوء الذي يأتي من النافذة يضيء الحدود الخارجية لجسد الرجل، في قميص منزع الاكمام وياقة القميص مفتوحة فتظهر عنقه.

قطع

٣- عودة اليدين اللتين تشحذان الموس كما في (١) النافذة المفتوحة تتيح لنا ان نرى خلفية اللقطة، الرجل يحرك باطن ابهام يده على حد الموس ليستشعر رهافته، تتحرك الكاميرا في زاوية يصبح فيها الرجل في لقطة متوسطة.

قطع

٤- لقطة قريبة ما تزال السيكارة تتدلى من بين شفتي الرجل.

قطع

٥- متوسطة الرجل يقف امام النافذة، يفتح النافذة ويصبح في الشرفة.

قطع

٦ـ لقطة عامة يتقدم الرجل في الشرفة ويطل على الحاجز ويرنو للسماء .

قطع

٧ـ لقطة متوسطة للرجل ينظر للقمر . . . . الخ "[١] .

وهكذا نرى ان العلاقة بين السيناريو والفلم تبدو متغايرة ومتحولة على نحـو عميـق ، فما كان في السيناريو بنية استهلالية توحد التفكك السردي ، نرى ان الفلم يبدأ مـن هـذا التفكك ، والسبب يعود بالدرجة الاساس إلى ان الوسيط التعبيري الذي يتحرك به الفلـم يشتغل على التفاصيل ومجاوراتها ، وتلم هذه التفاصيل في عمل كامل شيئا فشيئاً .

في السيناريو ، ان " حدث رجل الشرفة " مثلا عندما يقطع إلى رجل الدراجة ، نرى ان الوضعية الاساسية تتشرب وتتداخل مع الحدث ، تلك الوضعية التي تطبع الفلم –وهـي معقدةـ منطلقة من لب التعاليم السريالية ، التي ترى اهمية الحلم والتخيل والانطباعـات الحسية والالهام ، فهذه الوضعية الاساسية المعتمدة على هـذه التعـاليم ، تقـول لنـا ان لا منطق في حياتنا ، لان المنطق يقف عند ظواهر الاشياء ولا يكشف عن حـالات الـنفس ، وعبرت هذه الوضعية عن نفسها مستندة إلى السيناريو بلغة السينما ، وذلك بتفجير الطاقة الكامنة في الصورة اللفظية إلى حدودها القصوى ، تلك اللغة السينمائية الـتي تفـصل مـا جاء لفظيا ، عبر اللقطة القريبة لرجل الدراجة : وجهـه . الـدانتيلا الـتي تطـوق العنـق ، وجهه الغامض الحيادي .

او تلك اللقطة لظهره وهو يقود الدراجة ، وتحرك اردافه على مقعـدها ، في اللقطـات المتوسطة : يده على صدر المرأة يتحسس ثدييها ، ثم لقطة قريبة لنفس اليد وهي تتحسس الثدي العاري ، وتكتسب اللغة السينمائية اقصى طاقاتها وهـي تحـرك امامنـا علـى قـدر الشاشة السينمائية والتي تصل حدودها إلى مديات تفوق الرؤية الطبيعية للعين البـشرية ، لنتصور صورة بحجم حوالي ٦م لعين تنشطر إلى نصفين ، وتزداد هـذه الحـدة باللقطـات ذات الزوايا القريبة ، تلك اللقطة المائلة من فوق لرجل تقف آلة التصوير على رأسه تقريباً بحيث نرى قمة رأسه وجزءاً من كتفيه ويده التي تمسك عصا تنـبش في يـد مقطوعـة مـن الرسغ ، وتتفحص اصابعها وهي ملقاة على قارعة الطريق .

---

(١) Bunel. Luais. Unchien Andalon. London. Lorrimer. Publishing Limited. 1981. No page.

سلفادور دالي ، مصدر سابق ، ص ٥٠ .

ان الأحداث الجزئية تعود لتدمج في الحدث الاساسي القائم على الانطلاق من التداعيات والاحلام والتي لا يمكن لنا ان نسرد قصة الفلم لصعوبة اكتشاف خط سردي، ولكن الكلية التي تطبع الصور هي التي تجعلنا نقرأ الفلم قراءة ايدلوجية نستطيع تلمسها عبر افعال الشخصيات وتعالق الأحداث مع بعضها البعض.

بقي ان نقول ان البنية الاستهلالية ـ شطر العين ـ ستقود لاحقا للفكرة المهيمنة على العمل الفني، وتمهد لها ـ سواء في السيناريو ام في الفلم ـ ان ما نراه لا يمكن أن يفسر بمفردات الواقع ـ علينا ان نستعين بالحلم والتداعي ابتداء من علاقة البنية الاستهلالية بالفكرة الاساسية المهيمنة للنص كله، انتهاءاً بما حدث عندما تدخلت لغة السينما لتحيل الصورة الادبية إلى عرض سينمائي ببنيته المعروفة، يقول (بونويويل) بأنه "لا شيء في هذا الفلم يرمز إلى أي شيء"[1]، والواقع ان العداء الواضح للتفسير والتوضيح وغموض ما يجري سمات طبعت الانتاج السريالي في كل الفنون، ولكن لم يبدو السيناريو اقرب إلى التفسير منه إلى الفلم؟ يبدو ان هذا راجع إلى طبيعة اللغة اللسانية التي تبدو اقرب إلى الاشتراك بين البشر، ولأنها مألوفة كتراكيب تتيح قدراً من التأويل الذي ينشط القارئ به.

ولكنها في الفلم عندما تتحول إلى صور منتهية صبت إلى الابد في القالب الذي نراه بها، تبدو امكانات التأويل عصية لان الصورة نفسها عصية على المشابهة، ازعم ان صور الفلم خاصة به جداً ـ اليد الممتلئة نملا، رأس الحمار على البيانو إن التجسيد الأيقوني للصورة الادبية يحددها: فكيف اذا كانت هذه الصورة مما لم نألفه سابقاً، في السيناريو تكون الوحدة التي تطبع المفكك هي السائدة كما اسلفنا، ولكن الفلم يريد ان يصل من خلال ما هو عشوائي ومفكك إلى الوحدة المنشودة، وما استطاعه السيناريو كلغة، استطاعه الفلم كصورة ـ للتعبير عن التعارضات العميقة بين كل شيء وكأن (بريتون) يفسر لنا الفلم بقوله: "هنالك نقطة ما يبلغها الوعي يبطل من خلالها الاحساس بالتعارض بين الموت والحياة، والماضي والمستقبل، والرفيع والوضيع، وبين ما يعبر عنه وما يستعصي على التعبير"[2].

---

(١) لوي دي جانيتي، فهم السينما، تر جعفر علي، (بغداد: دار الرشيد، ١٩٨١)، ص ٥١٥.

(٢) والاس فاولي، عصر السريالية، تر خالدة سعيد، (بيروت: منشورات نزار قباني، ١٩٦٧)، ص ١٥٢.

والخلاصة ان بنية السيناريو مكتوباً، هي غير بنيته عندما يتحول إلى صورة مرئية بسبب الاختلاف الجوهري بين المقروء والمرئي، فاللغة لا تستوعب المرئي بل تشير اليه، وهذا احد الاسباب التي تجعل من السيناريو سردياً ادبياً يختلف عن السرد الفلمي، بسبب اختلاف الوسيط التعبيري الذي يحمل السرد بينهما.

ثانياً :البنى الثلاثية

نص سردي ـ سيناريو ـ فلم

ستناول في هذا المبحث رواية (المحاكمة) أو (القضية) حسب الترجمات العربية للروائي والقاص (فرانس كافكا)، كنص سردي.

والسيناريو المعد عن هذه الرواية المتحول إلى فيلم والذي كتبه (اروسون ويلز)، واخرجه فلما عام ١٩٦٢.

النص السردي : تدور رواية (القضية) ببساطة عن موظف في احد البنوك، جوزيف (ك)، الذي يعيش في نزل والذي يفاجأ في احدى الصباحات برجال يعتقلونه تبعاً لأمر محكمة غير واضحة، ورغم الاعتقال فهو قد ترك طليقاً، ثم يدعى إلى الاستجواب دون ان يعرف ما الذي اقترفه، ويحاول المقاومة عن طريق محام ووسطاء فلا يصل إلى نتيجة، ثم يقتله اثنان من المحكمة على اثر قرار لم يقرأه، ولذنب غير معروف بالنسبة له، ويقول والتر أج. سوكيل: "تعكس المظاهر المادية لموت (كي. جوزيف) خلوها من معناها الشخصي، يطعن (كي، جوزيف) في الظلام بسكين وبصمت في الاطراف المحيطة لمدينته، وللظلمة في الخارج علاقتها الوثيقة مع الظلمة في اعماقه، فهو لا يفهم موته، وحينما يفشل في رؤية قضاته كذلك يفشل في ادراك ذاته، فهو لا يتبين في اعماق ذاته ايماناً يقيناً وقوياً بما يكفي بحيث يؤلف حقيقته وتبقى دخيلته بعيدة في اغوارها مشابهة بذلك هيئة المحكمة"[1].

---

(١) والتر. أج. سوكيل، غموض المحاكمة، ترجمة عبد الودود محمود العلي، مجلة افاق عربية، العدد (الثامن)، ١٩٩١، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة)، ص ٥٨. والاس فاولي، عصر السريالية، ترجمة خالدة سعيد، (بيروت: منشورات نزار قباني، ١٩٦٧)، ص ١٥٢.

ان رواية (المحاكمة) لكافكا، تبدأ من فكرة اساسية مؤداها ان موظفا يدعى (جوزيف ك) يتعرض في احد الصباحات قيل ذهابه للعمل إلى الاعتقال... وهذا الاعتقال كمدخل، أو فكرة اساسية، أو استهلال، تتشرب وتتفاعل وتندمج في كل الرواية على اعتبارها لحظة سابقة لما سيحدث لاحقا من أحداث، وعلى اساس انها خاصة بالأحداث بصورة جدلية، ولولا هذه الوضعية الاستهلالية لما اتم بناء هذا الهيكل المتلاحم للرواية فالحكاية عبر الشخصيات فيها : (ك)، الانسة (بورستنر)، السيدة (جروباخ)، (المحامي)...الخ، والأحداث المروية مثل وصول من يقتل (ك)، وحديث (ك) مع الانسة (بورستنر)... الخ، انما تحيل إلى تجربة القارئ وهي محاكاة لواقع حياتي نعرفه على نحو أو اخر، ولكنها من صنع خيال الكاتب رغم انها تستثير الواقع في المتلقي، وهي تصلنا حتى عن طريق الفلم مثلا. اما المظهر الثاني للقص هنا فهو مظهر القول عبر كلمات واقعية موجهة للمتلقي عبر صياغة وتنظيم معينين ومن هنا ننطلق في تحليل بنية هذا القص، فزمن القصة متطابق مع زمن القول حيث إن القصة لا تتحدد بزمن معين، انما هنالك يوم (الاحد) يوم المحاكمات والتحقيق، وهي صباحات الاحد من كل اسبوع، وتنتظم صياغة الأحداث هنا بحيث لا تفصح لنا عن زمن محدد وان كنا نتلمس الزمن عبر مسميات الواقع : وجود (سيارات الاجرة) و (البنوك)، و(الكهرباء) مما يعني انه زمننا المعاصر، دون ان ترد اشارة إلى سنة معينة أو حدث تاريخي محدد نستدل منه على زمن الحكاية، لكنما زمن الحكاية يتحدد من خلال انطوائها على بداية ونهاية، جارية في الزمن رغم عدم تعينه، اما زمن القول فهو زمن متحرك يصلح لكل مرحلة يعيشها الانسان والقوى التي تحاول استلابه فهو زمن صرفي بالمعنى اللغوي، اما كيف يتصور الراوي القصة؟ هنا نرى في (المحاكمة) لـ(كافكا) ان اسلوب السرد الموضوعي الذي يستبطن وعي شخصية مشاركة أو ممسرحة على شكل انا الراوي الغائب، وهي عند المشتغلين في السرديات صورة مموهة لأنا الراوي.

وفي السرد الموضوعي لابد للراوي من زاوية يتمترس بها، لينظر من خلالها، وموقع هذا الراوي مسألة من صلب بنية (المحاكمة) فاذا رأينا ان كل المتن الحكائي لا يتقدم في الرواية الا بوجود (ك)، يتقدم الحدث من خلال وجوده (هو)، فالراوي لا يعرف شيئاً الا بوجود هذه الشخصية، ولا نعدم لحظات يبدو فيها تقديم الحدث وكأن راوية عليم يفرش لنا مقدمة الحدث كي يستحوذ عليها (ك)، فلا نرى الا ما يرى " لابد ان احداً كاد

لـ (يوزف ك) لانه اعتقل ذات صباح دون ان يكون قد اقترف ذنبا، لم تأت طباخة السيدة جورباخ التي يستأجر حجرة لديها هذه المرة وكانت تأتيه كل يوم نحو الساعة الثامنة بطعام الافطار، ذلك شيء لم يحدث من قبل قط، وانتظر (ك) هنيئة وتطلع "[1].

نلاحظ في الاستهلال كيف ان ما بدا سرد الراوية العليم قد تحول لصالح الشخصية الرئيسية (ك) بحيث اصبحت تلك المقدمة هي من بعض افكاره مما ينقلنا مباشرة إلى سرد ذاتي، بحيث تصبح زاوية الرؤية هي (زاوية الرؤية مع) فالشخصية المحورية يمكن وصفها من الداخل، ندخل إلى نمطها وسلوكها، وهي شخصية مركزية لاننا نرى كل الشخصيات الأخرى من خلالها، وكذلك نعيش الأحداث معها. وهنا يتداخل الموضوعي مع الذاتي ليصبح السرد الذاتي مهيمناً رغم مظهره الموضوعي. واذن ما هي العلاقة بين الراوي والشخصيات؟ قلنا ان الراوي يتمظهر برؤيته مع، فلا نعرف الا ما تعرفه الشخصية. (ك) هنا هو الراوي يمعنى من المعاني. ولعل الشخصيات التي تستحق التوقف عندها في (محاكمة كافكا) هي الشخصيات النسائية فيها: (الانسة بروستنر) وزوجة حاجب المحكمة (ليني). ومن المهم جداً ان وثيقة بمجمل البناء الروائي. نساء (المحاكمة) لهن علاقة وثيقة بالمحاكمة كوجود موضوعي متعين. ويقول (ويلهام ايمريج) في مقالة له في هذا الخصوص ان نساء (المحاكمة) في علاقتهن بالمحكمة لهن ثلاثة مواقف محتملة: " ١ـ الوقوف خارج المحكمة، ٢ـ العيش في صراع معها، ٣ـ الخضوع كلياً لسلطتها "[2]، اذن تتحدد شخصية الراوي (ك) مع الشخصيات النسائية من خلال المحكمة وفيها، فاذا كانت الانسة (بروستنر) جارته في النزل الذي يعيش فيه ذات شخصية مستقلة وحرة، ويحاول (ك) ان يعتذر لها عن الإرباكات التي سببها المحققون في الليلة السابقة في غرفتها، وكم يبدو (ك) أخرقا وهو يحاول ان يدير حديثا معها، فلا هو اختار الوقت المناسب ولا المكان المناسب ولا الكلمات المناسبة، وبالنتيجة اذا اردنا ان نحكم على ان (ك) يطمح بصلة ما مع الانسة، فأنه قد أخفق في ذلك أيما اخفاق، فهي

---

(١) فرانتس كافكا، القضية، ترجمة مصطفى ماهر، (القاهرة: دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، ب.ت)، ص ١٤.

(٢) ويلهام ايمريج، دور النساء، ترجمة عبد الودود محمود العلي، مجلة افاق عربية، العدد (الثامن)، ١٩٩١، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة)، ص ٧٠.

حرة ومستقلة وبها جوع للمعرفة والاطلاع وهو محاصر بمحكمته وبقوى الوجود الخفية، ان الانسة لا تدرك ما وقع بـ (ك) لذا فإن التواصل ينقطع .

اما زوجة حاجب المحكمة، فإن (ك) يحكم عليها انها تفرض نفسها عليه "انها فاسدة فساد المجتمع هنا حواليها "[1]، ولكنه رغم ذلك يحس بإثارة كاملة تجاه جسمها البض وكونها مغرية، لكنه يستشعر ايضا ان هذه المرأة محكوم عليها بالاعتقال كحالته تماماً، لذا فأنه لا يستطيع ان يتبادل معها شيئا وهما يخضعان لنفس السلطة .

أما المرأة الثالثة (ليني) والتي مثلت دورها في الفلم (رومي شنايدر)، فهي تبدو خادمة للمحامي، الذي قاد عم (ك) بطلنا كي يوكله بقضيته، هنا خادمة المحامي تتعاطف كليا مع النظام القضائي وهي تعتبر (ك) مذنبا لذا عليه ان يعترف، انها خاضعة وتريد من الاخرين ان يخضعوا، ويقول (ويلهلم ايمريج) ان قبلات (ليني) لـ (ك) كانت لدغات، وحبها مقايضة .

وعلى هذا الاساس و "بعد ان غاص كي . جوزيف في مواجهة مع مثل هذه العبودية، استطاع ان يدرك في النهاية ان عليه ان يدير المحاكمة بنفسه وان يتخلى عن كل مساعدة من الخارج "[2] .

اذن ما الذي حدث لبنية الرواية من حيث زاوية الرؤية، وعلاقة الراوي بالشخصية الرئيسية وعلاقة الشخصية بالشخصيات الأخرى على وفق ما تابعنا في الرواية وهي تتحول إلى بنية أخرى هي السيناريو، في البداية لابد ان نشير إلى كيفية تحرك الوضعية الاساسية (المشاهد الاستهلالية) بين الرواية والسيناريو، قلنا ان الرواية تبدأ من وضعية اساسية معينة وهي اعتقال السيد (ك) .

اما الوضعية الاساسية في السيناريو، فتبدأ من خلال صوت المعلق على رسم مخطط وثابت لقلعة، هذا المعلق يجمل مغزى ما سنراه وفحواه، وان صوت المعلق المستمر على مخطط القلعة يتغير إلى صورة ثابتة لشحاذ ثم مؤشرات ضوئية لتغيرات الفصول، واثناء حديث المعلق يبدأ باب القلعة بالتحرك نحو الاغلاق إلى ان يغلق تماماً، ولكن السيناريو يصادر على المطلوب عندما يطلب المعلق من المشاهدين الا يبحثوا عن مخرج لانه غاية

---

(١) فرانتس كافكا، القضية، مصدر سابق، ص٧٩ .

(٢) والتر أج . سوكيل، غموض المحاكمة، مصدر سابق، ص٧١ .

بعيدة المنال، واذ يبدو ان السيناريو يري ان يستثير المشاهد أو القارئ فأنه ينتهي إلى ما بدأه بان منطق الرواية هو كابوس أو هو منطق الحلم.

وهنا يبدو ان الوضعية الاساسية والتي اجملت في حديث المعلق في بداية السيناريو انما هي تمهيد للمشهد الاول الذي هو غرفة السيد (ك)، ومنذ الولوج في رواية القصة عبر السيناريو الذي كتبه (اورسون ويلز)، نراه يستعين بتقنيات السينما ليوصل للقارئ الجو الكابوسي أو منطق الحلم عبر (عدم وضوح اللقطة Out Focus) واللقطات المائلة وغير ذلك.

ان زاوية الرؤية والتي يقابلها التصوير تكتسب اهمية كبيرة بالنسبة لكاتب السيناريو لانها الوسيلة المتيسرة له ليعالج موضوعه، وسيناريو فيلم عن رواية مثل (المحاكمة) لابد وان يستعين كاتب السيناريو فيها بهذه التقنيات لإبراز الجو الكابوسي.

بعد التعليق مباشرة يبدأ المشهد الاول، كالتالي:

" ... (غرفة السيد (ك)

لقطة كبيرة من الاعلى، تملؤها غشاوة خفيفة اول الامر للسيد (ك) وهو قائم: جوزيف (ك)، ينام بهدوء في سريره، عادة لا يزال امامه في مثل هذا الوقت ساعتان فيهما، لكن بابا يفتح) على لقطة كبيرة لوجه (ك) نسمع صرير القفل، (ك) يفتح عينه اثر ذلك لقطة معاكسة تشاهد من الاسفل (أي من وجهة نظر السرير) لباب مزدوج للغرفة ينفتح بعض الشيء، نعود إلى (ك) يستيقظ وينهض حذرا "[(١)].

هذا المشهد هو ما تبدأ به الرواية كوضعية اساسية، ولكننا في السيناريو نبدأ بالوضعية الاساسية قبل هذا من خلال صوت المعلق الذي يقود الوضعية الاستهلالية بالعموميات التي سنرى لاحقا كيف انها تنطبق بالضبط على كل ما سنقرأه من صفحات السيناريو... ان هذا المشهد وثيق الصلة بالفصل الاول من الرواية ونستشف منه ان زمن القصة هو زمن القول. نفس التعتيم على زمن قياسي متعين، ويبقى زمن الحكاية في السيناريو مثله مثل الرواية من خلال الفترة التي تستغرقها الحكاية بانطوائها على بداية

---

(١) اورسون ويلز، سيناريو فلم المحاكمة، ترجمة ابراهيم العريس،(بيروت: دار الطليعة، ط١٩٨١،١) ص ٢١.

ويلهللم ايمريج، دور النساء، ترجمة عبد الودود محمود العلي، مجلة افاق عربية، العدد (٨)، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٩١)، ص ٧٠.

ونهاية، اما اسلوب السرد فهو يتراوح بين السرد الموضوعي والسرد الذاتي، فالسرد الموضوعي الذي يستبطن وعي شخصية مشاركة أو ممسرحة يصبح هنا من خلال وعي (ك) الذي يتحدد السرد بوجوده هو حاضرا في كل مشاهد السيناريو، ان السرد يتوقف هنا لو لم يكن (ك) موجوداً، والحال هذه فإن (ك) كشخص اول يقدم لنا وجهة نظره بما يتعرض له، نستطيع من خلالها ان نقوم ما يحدث، ولكنه سرعان ما ينتقل إلى وجهات نظر موضوعية متنوعة... فالسيناريو اذن وهو يقدم وجهة نظر الشخص الاول لا مفر امامه من قطع رؤية الشخص الاول إلى لقطات تحوى رؤية موضوعية أخرى كما نرى في الاستهلال التالي:

" شقة المحامي

١. لقطة كبيرة في الخارج لمنظار الباب*، صوت ضربات على الباب، ينزلق المنظار.

٢. لنرى من خلاله عيني امرأة، ينغلق المنظار من جديد، الكاميرا تتراجع لنجد العم ماكس.

٣. يقرع على الباب.

٤. ماكس: افتحوا من فضلكم، اننا اصدقاء المحامي.

٥. ينفتح الباب ويدخل ماكس يتبعه (ك) لقطة من الداخل للرجلين يدخلان.

٦. الكاميرا من الاسفل بعض الشيء، كانت قد فتحت لهما الباب امرأة شابة.

٧. ترتدي قميصا ابيض وتحمل بيدها شمعة كبيرة.

٨. ماكس: لقد أتينا نستشيره بصدد قضية بالغة الاهمية، فلا اهمية لكونه لا يستقبل احدا. . لان علينا ان نراه فورا.

٩. عند الباب (ك) يتوقف لحظة وهو ينظر إلى الفتاة يحدقان ببعضهما البعض

١٠. لحظة فيها العم يدخل إلى القاعة.

١١. ماكس (للفتاة) هل تسمحين باعلامه بوصول السيد (ك) من فضلك؟ (يقترب. .

---

* منظار الباب: فتحة أو كوة صغيرة، يتطلع منها الذي في الداخل لمعرفة من الطارق دون ان يفتح الباب إلى ان يتأكد ثم يقرر فتح الباب ام لا.

من (ك) بينما الفتاة تغلق الباب وتنسحب.

١٢. لا يبدو عليها انها خادمة ما الذي تفعله هنا يا ترى.

١٣. تستدير الفتاة نحوهما.

١٤. ليني (رومي شنايدر): المحامي مريض "[1].

ان الذي استللناه من السيناريو يحيل من (ك) كشخص اول يجري السرد عبره إلى رواية عارف بكل شيء أو انه الراوي احيانا عبر جمل مثل ما ورد في الاسطر من ١-٣ بينما في الرواية يرد هذا المشهد كما يأتي: "وقفت السيارة امام بيت أغبر، ودق العم من فوره الجرس في الدور الارضي على اول باب رآه هناك، وكشر عن اسنانه الكبيرة اثناء انتظارهما وهمس: الساعة الان الثامنة، وهذا موعد غير مألوف لزيارة أصحاب القضايا، ولكن هولدن لن يستاء مني لذلك، وظهرت في طاقة الباب عينان كبيرتان سوداوان تطلعا إلى الضيفين ثم اختفتا، ولكن الباب لم ينفتح، وأكد العم و(ك) بعضهما لبعض واقعة مشاهدتهما عينين "[2].

أننا نفترض ان راوية ما يروي لنا مادة الرواية، هذا الراوي يسير مع الشخصية الرئيسية يستبطن رؤاها ويعرضها، انه يعرف ما تعرفه الشخصية. ويتحدد بما تتحدد به الشخصية من أفعال وأحداث، ولكن السيناريو لكونه يمسرح لنا أحداثه عبر مشهدية واضحة يحتملها النوع الذي يجري به السرد وهو نوع السيناريو لابد له من لقطات تفسيرية، قد تكون وجهة نظر (ك) لو انتقلنا منه إلى ما نراه، ولكنه أيضا في السيناريو يطالعنا فجأة هو وما يحيطه بوضعية مقصودة، دون ان يكون راوياً هناك غير تكوين اللقطة كما يراها كاتب السيناريو:

" فيما (ك) يتكلم يتقدم نحو المنصة وينتزع سترته. (الكاميرا تتابعه من أعلى) ثم يقف قرب المنصة رافعاً رأسه فوق المنصة "[3].

وأذن فالسيناريو محكوم بسبب نوعه ان ينتقل من سرد ذاتي إلى سرد موضوعي إلى رؤية من خارج ومن داخل إلى رؤية مع، رغم ان الانطباع الغالب الذي يطبع السيناريو بكون الرؤية هي رؤية مع، كما فصلها (جيرار جينيت) وتعرضنا لها في السرديات

---

(١) اورسون ويلز، مصدر سابق، ص ٨١.

(٢) فرانتس كافكا، مصدر سابق، ص ١٣٨.

(٣) اورسون ويلز، سيناريو فلم المحاكمة، مصدر سابق، ص ٩٦.

الادبية، والمسألة الجديرة بالاعتبار تتمحور حول ما هي علاقة الشخصية المحورية مع نساء السيناريو.

في السيناريو تبدو الآنسة (بورستنر) كما هي في الرواية، قليلة التجربة متعطشة إلى ان تعرف، تبدو وكأنها تجد (ك) مخلوقا طريفاً خلال طريقته الخرقاء في الاعتذار لها عن متاعب الليلة الماضية، وتبدو منيعة تجاه تقرب (ك) لها، أنها مشغولة بعالمها الذي لا يعرفه (ك) حسب قولها، وهذا كله موجود في الرواية، ولكن في السيناريو (بورستنر) رغم هذا كله على علاقة حب مع (ك) وهنا تتغير بنية النص السردي تغييرا عميقا، لأن الآنسة (بورستنر) ليست فقط نادلة في ناد ليلي بل وأنها منيعة على (ك)، وكأنما السيناريو يريد ان يعيد الأمور إلى نصابها، وبذا فإن السيناريو قد أطاح ببنية عميقة من بنى الرواية ليبني رؤيته البعيدة عن بنية النص الروائي.

أما زوجة حاجب المحكمة التي تستند إلى ما في الرواية من توصيف لحالتها وكأنها مستباحة، فإن السيناريو يطالعنا وهي تغتصب في قاعة المحكمة (لنلاحظ ان المحكمة والمفتشين والشرطة يستبيحون (ك) أيضا بتلك الطريقة المهينة لإنسانية الإنسان).

تبدو زوجة حاجب المحكمة وهي تتلذذ بمداعبة (ك)، هل كان (ك) يريد شيئا من زوجة الحاجب التي تتعهد بمساعدته؟ ولكن حتى وهي المباحة لا تترك لها فرصة مع (ك)، اذ سرعان ما يأتي احدهم ليأخذها إلى القاضي لتقضي امرا معلوما.

اما لينى في السيناريو، تلك التي لا تبدو كخادمة سواء أكانت في الرواية ام السيناريو، فهي تبدو لنا خليلة المحامي، بل ان المحامي وهو قابع في فراش المرضي يداعب فخذها عندما تعمل له كمادات ساخنة، وهي لا تفتأ تستعرض نفسها بأغراء امام (ك) وعمه (ماكس)، فيما هما جالسان في الغرفة. بل ان (ك) وهو في خضم قضيته يحاول ان يتبعها. في السيناريو تبدو النساء الثلاث فاسدات، لا نفع منهن سوى إغراقهن (ك) بمزيد من البلبلة وكأنما يستجيب رسمهن في السيناريو مع الحكم الذي يصدره كاتب السيناريو بكون (ك) مذنبا لانه "ينتمي إلى شيء يمثل الشر، شيء هو جزء منه في الوقت

نفسه، صحيح انه ليس مذنبا بالذنب الذي اتهم به، لكنه مذنب على اية حال فهو ينتمي إلى مجتمع مذنب، وهو يتعاون مع ذلك المجتمع "[1]،

ان الرواية تترك مصير (ك) إلى النهاية وتفاجئ القارئ بالقتل الوحشي لـه، مما يبـدو غير متسق والسهولة التي يتصرف بها تجاه تهمة غير واضحة وثقته العميقة بـان هنالـك اشتباها لابد ان يتبدد، فالنهاية في الرواية تبدو كمفارقة تراجيداية لما يحدث.

اما في السيناريو فإن موت (ك) في مقلع الحجارة يجري بلفة ديناميـت وهـو يتحـداهما لان يقتلاه، بل يكاد يفزعهما لدرجة انهما يترددان في قتله، وفيما همـا يلقيانـه في مقلـع الحجارة ومعه لفة المتفجرات، تبقى ضحكته تطاردهما ولم يتبين موتـه بـصورة تامـة مما يبقى بريق أمل بأنه قد نجا، وتبدو هنا مفارقة ميلودرامية استنادا إلى نص السيناريو الـذي يقود إلى يأس كامل من البداية حتى ما قبل النهاية

أما بنية الفلم فقد تحققت عبر اللغة الـسينمائية الـتي هـي الوسـيط التعـبيري لرسـالة الفلم، ولأن الـسيناريو يعـرف انـه يـستند إلى نـص تتـشابك فيـه رمزيـة الأثـر وروحـه الشعرية، فقد اشتغل بحيث يحقق هذا الهدف، ويبدو ان كل ما يحدث لـ(ك) يأخذ معنى رمزيا لذا فإن العمل السينمائي اشتغل على مادته وهو يحاول تحميل الصورة بكل طاقتهـا التعبيرية فتحولت كل رؤى الواقع الذي قصده (كافكا) في روايته إلى بنية رمزية مغرقة في المبالغة والتي خدمت الفلم بشكل فاق المطلوب منه، وهذه الرمزية الـتي لم تـدع صـورة واحدة إلا واستخدمتها لهذا الغرض مستفيدة من الوسيط التعبيري وهو يجسد كل تلـك الرؤية التي قصدها (كافكـا) بمـدى مـتعين متجـسد مـن شخـصيات بعينهـا (كـانتـوني بيركينز، الانسة بوستنر جـان مـورو، زوجـة الحاجـب الـسامارتينيلي، لـيني ـ رومـي شنايدر، المحامي ـ اورسون ويلز)، وأماكنه بعينها وأصوات بعينها، عبر لغـة سـينمائية حاولت ان تعبر عن الواقع لا ان تنقله فكانت (زاوية التصوير) لتحديـد هويـة الموضـوع ليس لإدراك خصائصه المادية فحسب، ولكن لإظهار طبيعته الأساسية أيضا، فباستخدام الزاوية المائلة كان (ك) يسحق باستمرار كونه مستهدفا، وعمق الصورة في الفلم استخدم لإظهار الجو الكابوسي بما في ذلك من ممرات طويلة لا تنتهي وقاعات مزدحمة كذلك فـإن

---

(١) اورسون ويلز، مصدر سابق، ص ١٦٣. حديث صحفي ملحق بسيناريو الفلم أجرته مجلة كراسات السينما، اورسون ويلز، العدد ١٦٥، نيسان، ١٩٦٥.

الحركة المتقاطعة فيها من مقدمة للصورة جعلت الإحساس بالتباين والتراكب وسائل لا مندوحة منها لنقل الإحساس بالكابوس الذي يتعرض له (ك) ويتعرض المشاهد له أيضا .

ان الجهد الرئيس الذي اشتغل عليه الفلم هو بتقديمه لغة سينمائية تذكرنا مباشرة بجهد (كافكا) في رواياته رغم ـ وهذه هي المفارقة ـ ان الفلم ينأى عن نص (كافكا) بما لا يقاس .

اذن ما هي بنية الفلم هنا؟ انها لا تختلف عن القضايا الرئيسية في بنية السيناريو سوى انها في الفلم لعبت على شروط التكوين التشكيلي للصورة السينمائية مما جعله بنية أخرى عمادها مصادر الرسم من خط ولون (الفلم بالاسود والابيض) وكتلة وحركة مما دفع بالفلم لان يكون وحده بمواجهة السيناريو والرواية مجتمعتين، وبخاصة استخدامه للعدسات التي تمدد المنظورات وتجعل من حقل الرؤية واسعاً وإذا كان "الإطار مرجعيا لتنظيم محتويات الصورة وتكييفها، كما انه يؤمن مثل خشبة المسرح مساحة من التكوين التشكيلي ومركز للحدث الدرامي"[1]، فأنه في الفلم أصبح أي الإطار ذلك الذي يقول لنا ان عوالم (كافكا) تتراءى وتتزاحم لتحاصرنا نحن المشاهدين وتحبس أنفاسنا .

ان بنية الرواية تستمد كينونتها من اللغة البحتة وبنية السيناريو تتأرجح بين مرجعيتها اللغوية وأحالتها للصورة أما بنية الفلم فهي بنية تستفيد من الاثنين دون أن تخضع لأي منهما .

على ان المهم جداً والذي حدد بنية السيناريو هو اشتغاله على زمن محدد، فمن المعلوم ان السيناريو قد وضع أساسا كبنية تستجيب لشروط فن الفلم .

من حيث الفترة الزمنية التي يستغرقها العرض، فإذا كان معدل الفلم كعرض سينمائي استغرق ١٢٠ دقيقة فإن السيناريو سار على هذه الخطى مستفيدا من كلية التعبير الصوري، فبينما تجري الرواية من سطر إلى سطر فإن السيناريو يستعين بمصطلحات سينمائية ليركز ويكثف ما يستغرق في الرواية أكثر، ففي حوار (ك) مع السيدة جروباخ كان السرد يسير بانسيابية ووثائقية تقترب أكثر من الحياة العادية لكن

---

(١) ارلف ستيفنسون، جان دوبري، السينما فنا، ترجمة خالد حداد، (دمشق: المؤسسة العامة للسينما، ط١، ١٩٩٣)، ص ص٩٦ـ٩٧ .

سرد السيناريو استعار بمصطلحاته على نحو من " لقطة للاثنين : (ك) تـراه مـن جانبـه ، مؤخرته في مواجهتنا تنحني عليه أكثر وأكثر "[1] .

لذا فإن بنية السيناريو بنية روائية عمادها اللغة الطبيعية متوسلة بمـصطلحات الـسينما كفن مجاور ، وإذا كان السيناريو ينطوي على مثل هذا الاشتراك مع الفلم فلأنه نشأ بسببه ومعه ، وإذا كانت الفنون الأخرى تستعير مصطلحات فنون أخرى من آن لآخر فبـسبب من عدم انفتاح احدها على الآخر وهذا ما تجاوزه السيناريو منذ زمن بعيـد ، وبنيتـه عنـد الاقتباس تقوم على الحذف والاختزال بما يتناسب والدور المناط به وهو التحول إلى فلم ، ويقينا لو وضـع كاتـب الـسيناريو في حـسبانه انـه يكتـب نـصاً أدبيـاً رغـم مـصطلحاته السينمائية لحصلنا على نماذج أدبية رفيعة تخدم الأدب وفن الفلم .

(١) اورسون ويلز ، مصدر سابق ، ص ص ٣٤ـ٣٥ .

التوصيات

١) يوصي الباحث ان تعتمد مادة السيناريو كمقرر دراسي يشمل المراحل الدراسية كلها في القسم المختص في كلية الفنون الجميلة لاتساع مادته حيث إن السيناريو مقرر على السنة الثانية والثالثة فقط .

٢) الاهتمام بمادة السيناريو كونها الأساس الذي تنبني عليه صناعة الدراما والبرامج السمعية والبصرية في عالم يواجه تحديدات مستمرة لعقولنا .

٣) الاهتمام بمادة السيناريو كمشروع ينهض بصناعة السينما والتلفزيون في العراق ولما له من مردود اقتصادي يستطيع الانتشار حتى في الوطن العربي .

٤) الاهتمام بتدريس السرديات الأدبية المجاورة للسيناريو مثل الرواية والقصة القصيرة والحكايات والأساطير .

٥) الاهتمام بدراسة الجهد النظري والنقدي الذي رافق الجهد الإبداعي في النتاجات السردية للاطلاع عن كثب على تكون النص ونضوجه وفعاليته .

٦) الاهتمام بتدريس نظرية الدراما وبشكل واسع للاطلاع على بناء المسرحية وحبكاتها وذراها وشخصياتها مما له علاقة وثيقة ببناء السيناريو .

٧) الاهتمام بنظرية الشعر وبالأخص فيما يتعلق ببناء الصورة الشعرية ، عبر الاهتمام بفنون البلاغة من مجاز وتشبيه واستعارة وكناية... الخ ، لمجاورة هذه الحقول حقل السيناريو من حيث اعتماده على البلاغة الصورية .

الاستنتاجات

١) ان السيناريو يتعرض لسوء تقدير واضح عند اعتباره مخططًا أولياً للفلـم ، ولا يعامل بكونه عملاً إبداعياً مستقلاً .

٢) ان مصطلح السيناريو نفسه مازال غير متعين بسبب عـدم إخـضاعه لمـنهج علمي في تحديد المصطلح والغاية منه .

٣) ان اغلب من بحث في السيناريو يحث في اشتراطاته التقنيـة ولم يبحـث عـن ماهيته كجنس مستقل .

٤) ان عالم اليوم يسير نحو البرمجة والتصنيف والتحليل لقد صـنفت الرسـائل والسير الشخصية والمقالات كأجناس أدبية لـذا يـصبح مـن المهـم جـداً أن يجـنس السيناريو .

٥) أصبح السيناريو اليوم ولو على نطاق ضيق جنساً أدبياً مطبوعاً أو مقروءًا .

٦) لقد ضاعت نصوص إبداعية متقدمة كتبها مبدعون متميزون وذلك بسبب تلك النظرة القاصرة له .

٧) لم تبحث اللغة التي ينطوي عليهـا الـسيناريو وكـان الاهتمـام باسـتمرار متوجهًا نحو الصورة وأهملت الحوارات وغيرها مما فوت فرصة طيبة لدراسـة هـذا الجانب اللغوي المحض في السيناريو .

٨) ان هيمنة صناعة الفلم بكل ثقلها الاقتصادي والصناعي والاجتمـاعي قـد حجم من دور كتاب السيناريو وإبداعاتهم لصالح تراكم رأس المال الذي يبحث عن تقليعات فيلمية وليس عن نصوص ابداعية يمكن أن تقدم الأفلام العظيمة .

نتائج البحث

١) ان السيناريو ينطوي على بنية سردية واضحة من خلال اشتراكه مع القص بدعامات السرد المتمثلة بوجود قصة تروي على وفق كيفية تفرضها طبيعة القص .

٢) ان هذه البنية السردية للسيناريو تأخذ من الفنون المجاورة بقدر أو بآخر ، فتأخذ من الصورة الشعرية والتشكيلية بنيتها ، وتأخذ من الأدب زاوية الرؤية ومن السرد تقنياته ، ومن الفلم مصطلحاته التعبيرية وسرديته على أن كل ذلك ضمن كيان معنوي مستقل لا يستطيعه إلا السيناريو .

٣) ان السيناريو المقصود : هو ذلك الكتاب الذي يحوي نصا ذا نطاق معين ببنية مستقلة تروي قصة كاملة لها بداية ووسط ونهاية .

٤) ان السيناريو جنس أدبي جديد لانطباق شروط الأدب عليه من استخدام للغة الطبيعية واعتماده على التخيل واستخدامه لأفعال الكلام كصيغة معتمدة لبناء نوعه .

٥) ان السيناريو نوع مستقل سواء حول إلى فيلم أم لا وطمس استقلاله لأنه عد حلقة تحويل بين الفكرة والفلم ، ومن ثم جرى اعتباره تقنية تساعد على السيطرة على الفلم عبر ما يسمى بالسيناريو التنفيذي ويستطيع السيناريو ان يتحرر من ذلك كله لو لم يستخدم كملحق في صناعة الفلم واشتراطاته الاقتصادية القاسية .

قائمة المصادر

أولا : الكتب

١- ابو ريان، محمد علي ، فلسفة الجمال، الإسكندرية : دار المعرفة الجامعية، ١٩٨٩ .

٢- إبراهيم، عبد الفتاح ، البنية والدلالة، تونس : الدار التونسية للنشر، ١٩٨٦ .

٣- أرسطو، الخطابة، ترجمة عبد الرحمن بدوي، ط٢، بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٦ .

٤- أرسطو، فن الشعر، ترجمة وتعليق إبراهيم حمادة، القاهرة : مكتبة الانجلو المصرية، ١٩٨٣ .

٥- إبراهيم، عبد الله ، السردية العربية، بيروت : المركز الثقافي العربي، ١٩٩٢ .

٦- إبراهيم، عبد الله ، المتخيل السردي، بيروت : المركز الثقافي العربي، ١٩٩٠ .

٧- إبراهيم، عبد الله، وآخرون، معرفة الآخر، بيروت : المركز الثقافي العربي، ط الأولى، ١٩٩٠ .

٨- البطل، علي ، الصورة في الشعر العربي، بيروت : دار الأندلس، ط٢ ، ١٩٨٢ .

٩- التكريتي، جميل نصيف ، قراءة وتأملات في المسرح الإغريقي، بغداد : دار الشؤون الثقافية، ١٩٨٥ .

١٠- البير يس، ر. م. ، تاريخ الرواية الحديثة، ترجمة جورج سالم، بيروت : منشورات عويدات، ط١، ١٩٦٧ .

١١- أفلاطون، البير ميندس، دمشق، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ١٩٧٦ .

١٢- الشمعة، خلدون ، بحث في جدلية الأجناس الشعرية، بحوث مهرجان الشعر السابع عشر، بغداد : دار الشؤون الثقافية .

١٣- الفراهيدي، الخليل بن احمد ، كتاب العين، ج٢، تحقيق مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، بغداد : دار الرشيد، ١٩٨١ .

١٤- الكيه، فردينان. فلسفية السريالية، ترجمة وجيه العمر ، دمشق : وزارة الثقافة والإرشاد، ١٩٧٨ .

١٥- القاسمي، علي ، مقدمة في علم المصطلح، الموسوعة الصغيرة، العدد (٩٩)، بغداد : دار الشؤون الثقافية، ١٩٨٥ .

١٦- الماكري، محمد، الشكل والخطاب، الطبعة الأولى، بيروت : المركز الثقافي العربي، ١٩٩١ .

١٧- المديني، احمد ، فضاء الجنس الأدبي وحرب القصيدة، بحوث مهرجان الشعر السابع عشر، بغداد: دار الشؤون الثقافية.
١٨- المديني، احمد ، في أصول الخطاب النقدي الجديد، ط٢، بغداد: دار الشؤون العامة، ١٩٨٩
١٩- السعدون، قاسم حول ، الزمن السينمائي والإيقاع في كتابة السيناريو الأدبي والفني، من بحوث الحلقة الدراسية في مجال كتابة السيناريو، طرابلس: الغرب، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، ١٩٨٦.
٢٠- الفرجاني، محمد علي ، النص السينمائي، من بحوث الحلقة الدراسية في مجال كتابة السيناريو، طرابلس الغرب: المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، ١٩٨٦.
٢١- ايخنباوم، بوريس، نظرية المنهج الشكلي، ترجمة إبراهيم الخطيب، بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية، الرباط، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، ١٩٨٢.
٢٢- المرزوقي، سمير ، جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، بغداد: دار الشؤون الثقافية + الدار التونسية للنشر، ١٩٨٦.
٢٣- اوفسيانيكوف، ميخائيل ، ميخائيل فرابشكو، جماليات الصورة الفنية، عدن: دار الحمداني للطباعة والنشر، ١٩٨٤.
٢٤- الصغير، محمد حسين علي ، أصول البيان العربي، بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٦.
٢٥- ايلغن، تيري ، مقدمة في النظرية الأدبية، ترجمة إبراهيم جاسم العلي، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٩٢.
٢٦- ايلسبورغ، يا، اي، قضايا الشكل والقصص الشعبي والبطولي، نظرية الأدب، ترجمة، جميل نصيف التكريتي، القسم الاول، المدخل، بغداد: دار الرشيد للنشر، ١٩٨٠.
٢٧- بازان، اندرية ، ما هي السينما، ج٢، تر ريمون فرنسيس، القاهرة: مكتبة الانجلو المصرية، ١٩٦٨.
٢٨- بارت، رولان ، درس السيمولوجيا، ترجمة عبد السلام بن عبد العالي، الدار البيضاء: دار بوتقال للنشر، ١٩٨٦.
٢٩- بارت، رولان ، درجة صفر الكتابة، ترجمة محمد برادة، بيروت: دار الطليعة، ط١، ١٩٨١
٣٠- بادكي، و، هيو، سيناريو الفلم الوثائقي، فن كتابة السيناريو، تر عباس العويني، مقالات مترجمة في كتاب الثقافة الاجنبية، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٦.

٣١- بالاش، بيلا ، السيناريو شكل أدبي جديد، الانسان في عصر العلم، ترجمة فؤاد دوارة، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة ، ط٢، ١٩٨٦ .

٣٢- بورتوف، رولان ، ريال اوئيليه، عالم الرواية، ترجمة نهاد التكرلي، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٩١ .

٣٣- بوث، واين ب. ، المسافة ووجهة النظر، ترجمة ناجي مصطفى، ط١، الدار البيضاء: منشورات الحوار الاكاديمي والجامعي، ١٩٨٩ .

٣٤- بوتيرو، جان ، بلاد الرافدين، الكتابة ـ العقل ـ الالهة، ترجمة البير ابونا، بغداد : دار الشؤون الثقافية، ١٩٩٠ .

٣٥- بريت، و. ل. ، التصور والخيال، موسوعة المصطلح النقدي، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، بغداد: دار الرشيد للنشر، ١٩٧٩ .

٣٦- باشلار، جاستون ، جماليات المكان، الطبعة الأولى، تقديم غالب هلسا، بغداد: منشورات مجلة الأقلام ـ دار الجاحظ للنشر، ١٩٨٠ .

٣٧- برتليمي، جان ، بحث في علم الجمال، ترجمة د. أنور عبد العزيز، القاهرة: دار نهضة مصر، ١٩٧٠ .

٣٨- بنتلي، اريك ، الحياة في الدراما، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، بيروت: المكتبة العصرية، ١٩٨٦

٣٩- باختين، ميخائيل ، الملحمة والرواية، ترجمة جمال شحيد، ط١ ، بيروت: معهد ا لإنماء القومي، ١٩٨٢ .

٤٠- توما شفسكي، بوريس، نظرية الاغراض، نظرية المنهج الشكلي، ترجمة إبراهيم الخطيب، بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية .

٤١- تودوروف، تزفيتان ، نقد النقد، ترجمة سامي سويدان، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٦ .

٤٢- تودوروف، تزفيتان ، المبدأ الحواري، ترجمة فخري صالح، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٩٢ .

٤٣- ثامر، فاضل ، الصوت الآخر، بغداد: دار الشؤون الثقافية، ١٩٩٢ .

٤٤- ثامر، فاضل ، الشعر العربي الحديث بوصفه جنساً ادبياً، نشر ضمن أبحاث المربد السابع، مكانة الشعر في الثقافة العربية المعاصرة، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٧ .

٤٥- جنيت، جيرار ، مدخل لجامع النص، ترجمة عبد الرحمن أيوب، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ب.ت .

٤٦- جرييه، الان روب ، غيرة، عمان: دار النشر للنشر والتوزيع، ١٩٨٨ .

٤٧- جرييه، الن روب ، الجن والمتاهة، مقدمة وحوارات أعدها شاكر نوري، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٩٠ .

٤٨- جانيتي، لوي دي ، فهم السينما، ترجمة جعفر علي، بغداد: دار الرشيد ، ١٩٨١ .

٤٩- حسن، طه ، الرواية في السينما، رسالة ماجستير، غير منشورة، بغداد : كلية الفنون الجميلة، ١٩٨٧ .

٥٠- حلمي، حسين ، دراما الشاشة، ج١ ، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٩ .

٥١- خريم، جوزيف ميشال ، دليل الدراسات الأسلوبية، ط١ ، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٨٤ .

٥٢- دافيدوف، لندا. ل. ، مدخل إلى علم النفس، القاهرة: الدار الدولية للنشر والتوزيع، ١٩٨٣ .

٥٣- ريكاردو، جان ، قضايا الرواية الحديثة، ترجمة صباح الجهيم، دمشق: وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ١٩٧٧ .

٥٤- رايس، كاريل ، فن المونتاج السينمائي، ترجمة احمد الحضري، القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتأليف، ط١٢ ، ١٩٦٤ .

٥٥- ريفاتير، مايكل ، دلالة القصيدة، ترجمة فريال جبوري غزول، في كتاب مدخل إلى السيميوطيقيا، الجزء الثاني، إعداد سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد القاهرة: مكتبة الياس، ١٩٨٦

٥٦- سوين، دوايت ، كتابة السيناريو للسينما، ترجمة احمد الحضري، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٨ .

٥٧- سويدان، سامي ، أبحاث في النص الروائي العربي، ط١ ، بيروت : مؤسسة الأبحاث العربية، ١٩٨٦ .

٥٨- ستولنيتز، جيروم ، النقد الفني، ترجمة فؤاد زكريا، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط٢، ١٩٨١ .

٥٩- سوسير، فردينات دي ، علم اللغة العام، ترجمة يوئيل عزيز، بغداد: دار آفاق عربية، ١٩٨٥

٦٠- سيمون، كلود ، رواية طريق فلاندرا، ترجمة باسل فوزي، بغداد : دار المأمون، ١٩٨٧ .

٦١- سمسولو، نويل ، هتشكوك، ترجمة إبراهيم العريس، بيروت: دار الطليعة ، ١٩٧٩ .

٦٢- ستيفنسون، رالف ، جان دوبري، السينما فنا، ترجمة خالد حداد، دمشق: المؤسسة العامة للسينما، ط١، ١٩٩٣ .

٦٣- سلوم، داود ، عناد غزوان، النقد التطبيقي، بغداد: كلية الآداب، ١٩٨٩ .

٦٤- شلوفسكي، فيكتور ، بناء القصة القصيرة والرواية، ترجمة إبراهيم الخطيب، ط١، بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية، الرباط الشركة المغربية للناشرين المتحدين، ١٩٨٢ .

٦٥- عاصي، ميشال ، الفن والأدب، ط٣، بيروت: مؤسسة نوفل، ١٩٨٠ .

٦٦- علوش، سعيد ، معجم المصطلحات الأدبية المعاصر، بيروت: دار الكتاب اللبناني، ط١، ١٩٨٥ .

٦٧- عباس، راوية عبد المنعم، القيم الجمالية، الإسكندرية: دار المعرفة الجامعية، ١٩٨٧ .

٦٨- غاتشيف، جيورجي ، الوعي والنف، ترجمة نوفل نيوف، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، سلسلة عالم المعرفة، ١٩٩٠ .

٦٩- فاولي، والاس ، عصر السريالية، ترجمة خالدة سعيد، بيروت: منشورات نزار قباني، ١٩٦٧

٧٠- فيلد، سد ، السيناريو، ترجمة سامي محمد، بغداد: دارا لمأمون، ١٩٨٩ .

٧١- فضل، صلاح ، نظرية البنائية في النقد الأدبي، بغداد: دار الشؤون الثقافية، ١٩٨٧ .

٧٢- فورستر، أ. أم. ، أركان القصة، ترجمة كمال عياد، القاهرة: دار الكرنك، ١٩٦٠ .

٧٣- فوكنر، وليم ، الصخب والعنف، الطبعة الثانية، ترجمة وتقديم جبرا إبراهيم جبرا، بيروت: دار الآداب، ١٩٧٩ .

٧٤- قاسم، سيزا ، بناء الرواية، الطبعة الأولى، بيروت: دار التنوير للطباعة والنشر، ١٩٨٥ .

٧٥- قاسم، سيزا ، وآخرون، مدخل إلى السيميوطيقيا، حول بعض المفاهيم والأبعاد، القاهرة: شركة دار الياس العصرية، ١٩٨٦ .

٧٦- كافكا، فرانتس ، القضية، ترجمة مصطفى ماهر، القاهرة: دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، ب.ت.

٧٧- كريفش، ستيورات ، صناعة المسرحية، ترجمة عبد الله معتصم الدباغ، بغداد: دار المأمون، ١٩٨٦ .

٧٨- كوبترد، كورت هانو ، حول صنعة كتابة السيناريو ، فن كتابة السيناريو، ترجمة إقبال أيوب، مقالات مترجمة في مجلة الثقافة الأجنبية، بغداد: دار الشؤون الثقافية، ١٩٨١ .

٧٩- كوركينيان، م. س. ، موسوعة نظرية الأدب، القسم الرابع، الدراما، ترجمة جميل نصيف التكريتي، بغداد: دار الشؤون الثقافية، ١٩٨٦ .

٨٠- كوزينوف، ف. ف. ، الرواية ملحمة العصر الحديث، نظرية الأدب، ترجمة جميل نصيف التكريتي، بغداد: دار الرشيد للنشر، ١٩٨٠ .

٨١- كوزينوف، ف. ف. ، قضية الأنواع والأصناف الأدبية، موسوعة نظرية الأدب، ترجمة جميل نصيف التكريتي، القسم الأول، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٦ .

٨٢- لوسون، جون هوارد ، فن كتابة السيناريو، ترجمة إبراهيم الصحن، بغداد: معهد التدريب الإذاعي، ١٩٧٤ .

٨٣- لورنس، د. هـ. ، نساء عاشقات، ترجمة امجد حسين، ج٢، بغداد: دار المأمون، ١٩٩٠ .

٨٤- لوكاش، جورج ، الرواية كملحمة بورجوازية، ط١، ترجمة جورج طرابيشي، بيروت: دار الطليعة، ١٩٧٩ .

٨٥- لوتمان، يوري ، مشكلة اللقطة، ترجمة نصر حامد أبو زيد، في كتاب مدخل إلى السيميوطيقيا، إعداد سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد، الجزء الثاني، القاهرة: مكتبة الياس، ١٩٨٦

٨٦- لوبوك، بيرسي ، صنعة الرواية، ترجمة عبد الستار جواد، بغداد: دار الرشيد للنشر، ١٩٨١

٨٧- لافون، روبير ، السينما المعاصرة، جنيف: شركة تراوكسيم، ١٩٧٧ .

٨٨- الحمداني، حميد ، بنية النص السردي، بيروت: المركز الثقافي العربي، ط٢، ١٩٩٣ .

٨٩- لندجرن، ارنست ، فن الفلم، ترجمة صلاح التهامي، القاهرة: الإدارة العامة للثقافة، وزارة التربية والتعليم، ١٩٥٩ .

٩٠- مارتن، مارسيل ، اللغة السينمائية، ترجمة سعد مكاوي، القاهرة: المؤسسة المصرية للتأليف والنشر، ١٩٦٤ .

٩١- محمد، الولي ، الصورة الشعرية، بيروت: المركز الثقافي العربي، ١٩٩٠ .

٩٢- ماشيللي، جوزيف، التكوين في الصورة السينمائية، ترجمة هاشم النحاس، القاهرة: الهيئة المصرية، ١٩٨٣ .

٩٣- هاوزر، ارنولد ، الفن والمجتمع عبر التاريخ، الجزء الثاني، ترجمة فؤاد زكريا، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨١ .

٩٤- هوكز، ترنس ، البنيوية وعلم الإشارة، ترجمة، مجيد الماشطة، ط١ ، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٦ .

٩٥- هلال، محمد غنيمي ، النقد الأدبي الحديث، بيروت: دار العودة، ١٩٧٣ .

٩٦- ويليك، رينية ، اوستن وارن، نظرية الأدب، دمشق: المجلس الأعلى للآداب، ١٩٧٢ .

٩٧- يقطين، سعيد ، تحليل الخطاب الروائي، ط٢، بيروت: المركز الثقافي العربي، ١٩٩٣ .

٩٨- ياكوبسن، رومان ، أفكار حول اللسانيات والأدب، ترجمة فالح صدام الإمارة وعبد الجبار محمد علي، ط١ ، بغداد: دائرة الشؤون الثقافية العامة، ١٩٩٠ .

ثانياً : المصادر من نوع المجلات

٩٩- ايجلتون، تيري ، نحو علم للنص، ترجمة فخري صالح، مجلة الثقافة الأجنبية، العدد (٢)، السنة الحادية عشر، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٩١ .

١٠٠- ايجلتون، تيري ، مدخل إلى نظرية الأدب، ترجمة بو حسن احمد، مجلة الفكر العربي المعاصر، العددان (٤٤-٤٥)، بيروت: مركز الإنماء القومي، ١٩٨٧ .

١٠١- الغانمي، سعيد، الاستعارة عند جاكوبسن، مجلة الأقلام، العدد (٣)، ١٩٨٨، بغداد: دار الشؤون الثقافية.

١٠٢- ايمريج، ويلهللم ، دور النساء، ترجمة عبد الودود محمود العلي، مجلة آفاق عربية، العدد (٨)، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٩١ .

١٠٣- بيلينسكي، ف.ك. ، تقسيم الأدب إلى أنواع وأصناف، ترجمة جميل نصيف التكريتي، مجلة الثقافة الأجنبية، العدد (١١)، بغداد: دار الجاحظ، ١٩٨٠ .

١٠٤- بارت، رولان ، مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، مجلة العرب والفكر العالمي، العدد الخامس، (١٩٨٩)، بيوت: مركز الإنماء العربي.

١٠٥- تودوروف، تزيفتان ، شعر، مفهوم الأدب، ترجمة منذر عياشي، مجلة العرب والفكر العالمي، العدد (٣)، بيروت: مركز الإنماء القومي، ١٩٨٨ .

١٠٦- تودوروف، تزفيتان ، شعرية النثر ، ترجمة احمد المديني، مجلة الثقافة الأجنبية، العدد (١)، السنة الثانية، بغداد: دار الجاحظ، ١٩٨٥ .

١٠٧- تودوروف، تزفيتان ، أصل الأجناس الأدبية، ترجمة وتقديم محمد برادة، مجلة الثقافة الأجنبية، العدد (١)، السنة الثانية، بغداد: دار الجاحظ للنشر، ١٩٨٢ .

١٠٨- جنيت، جيرار ، السرد والوصف، ترجمة د. مهند يونس، مجلة الثقافة الأجنبية، العدد الثاني، (١٩٩ .

١٠٩- بيرون، بول ، السردية، حدود المفهوم، مجلة الثقافة الأجنبية، العدد الثاني، (١٩٢)، بغداد: دار الشؤون الثقافية.

١١٠- سوكيل، والتر. أج. ، غموض المحاكمة، ترجمة عبد الودود محمود العلي، مجلة آفاق عربية، العدد (الثامن)، ١٩٩١، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.

١١١- سابير، ادوار ، اللغة والأدب، ترجمة سعيد الغانمي، مجلة الثقافة الأجنبية، العدد (١)، السنة الثامنة، بغدد: دار الشؤون الثقافية، ١٩٨٨.

١١٢- فراي، نورثروب ، الأنماط الأصلية في الأدب، ترجمة كوثر الجزائري، مجلة الثقافة الأجنبية، العدد (٢)، السنة الثالثة، بغداد: دار الجاحظ للنشر، ١٠٨٣.

١١٣- لوتمان، يوري ، تحليل البنية الشعرية، ترجمة، جميل نصيف، مجلة الثقافة الأجنبية، العدد الأول (١٩٩٢).

١١٤- لوتمان، يوري ، بنية النص السردي، مجلة فصول، القاهرة: العدد٦، شتاء ١٩٩١.

١١٥- مرتاض، عبد الملك ، الرواية جنساً أدبياً، مجلة الأقلام، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، العددان (١١-١٢)، تشرين الثاني – كانون الأول، ١٩٨٦.

١١٦- ميتز، كريستيان ، لغة السينما، ترجمة محمد علي الكردي، مجلة الثقافة الأجنبية، العدد الأول (١٩٨٦)، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.

١١٧- ويلك، رينيه ، ما الأدب، ترجمة عبد النبي اصطيف، مجلة الفكر العربي المعاصر، العددان (٤٨-٤٩)، بيروت: مركز الإنماء القومي، شباط ١٠٨٨.

ثالثاً : المصادر من نوع المحاضرات :

١١٨- غزوان، عناد ، الانزياح كظاهرة لغوية، محاضرة على طلبة الدراسات العليا، بغداد: كلية الفنون الجميلة، ٣/ ١/ ١٩٩٣، الساعة ٨,٣٠ صباحاً.

رابعاً : المصادر من نوع السيناريو

١١٩- جون، اسبورن، ، سيناريو فيلم توم جوتنز، القاهرة: الدار المصرية للكتاب، ١٩٧٢.

١٢٠- صالح، توفيق ، سيناريو فيلم الأيام الطويلة، بغداد: المؤسسة العامة للسينما والمسرح، ١٩٨٤.

١٢١- رينيه، الان ، روبرت هسان، سيناريو فيلم جرنيكا، ترجمة هاشم النحاس، مجلة السينما، العدد (١٦)، نيسان، ١٩٧٠.

١٢٢- جودار، جان لوك ، سيناريو فيلم امرأة متزوجة، ترجمة صبحي شفيق، مجلة السينما، العدد (١٣)، القاهرة: الهيئة المصرية العامة، يناير ١٩٧٠ .

١٢٣- وود، جارلس ، سيناريو فيلم اليرموك، بغداد: المؤسسة العامة للسينما والمسرح، ١٩٨٤

١٢٤- محمد، قاسم ، سحابة صيف، بغداد: المؤسسة العامة للسينما والمسرح، ١٩٨٨ .

١٢٥- فسكونتي، لوبجي ، سيناريو فيلم الغريب، مجلة اسفار، العددان (٦-٧)، بغداد: منتدى الأدباء الشباب، ك١١٩٨٦ .

١٢٦- كاكو يانليس، ميشيل ، سيناريو فيلم عندما طفا السمك ميتا، ترجمة خيرية البشلاوي، مجلة السينما، العدد (١٧)، حزيران، ١٩٧٠ ، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر .

١٢٧- بونويل، لويس ، دالي، سلفادور ، ، سيناريو فيلم كلب اندلسي، ترجمة فتحي فرج، مجلة السينما، العدد (١٦)، ١٩٧٠ .

١٢٨- ويلز، اورسون ، المحاكمة، ترجمة وتحرير إبراهيم العريس، بيروت: دار الطليعة، ط١، ١٩٨١ .

129- Michelangelo, BLOW UP, (London: Lorrimer Publishing Limited , 1984),

130- Luis Bunuel, UN CHIEN ANDALOU. Great, Britain: Lorrimer Publishing Limited, 1981. No.

131- Alain Pilbbe- Grillet Last Year Al Marienbad. (New Yourk, Grore Press, 1962.

132- Ingmar Bergman, The Seven Seal, (London- Lorrimer Publishing…, 1984. P.31.

الأفلام :

١٣٣- دالي، سلفادور، بونويل، لويس، كلب اندلسي، إخراج لويس بونويل، باريس، ١٩٢٨

١٣٤- ويلز، اورسون، فيلم المحاكمة، إخراج اورسون ويلز، باريس، ستوديو بولونيا، ١٩٦٢

المصادر من نوع الموسوعات والمعاجم:

١٣٥- مرعشلي، نديم ، امامة مرعشلي، الصحاح في اللغة والعلوم، المجلد الأول، ط١، بيروت دار الحضارة العربية، ١٩٧٤ .

١٣٦- الموسوعة الفلسفية المختصرة، ترجمة فؤاد كامل وآخرون، بغداد: مكتبة النهضة، ١٩٨٣ .

١٣٧- وهبة، مجدي، احمد كامل مرسي، معجم الفن السينمائي، القاهرة: الهيئة المصرية للكتاب، ١٩٧٣ .

المصادر الأجنبية:

138- Encyclopedia Britannica, Ready Reference, VIII THE University of Chicago, 1947.

139- THE Modern Encyclopedia, V. 18 THE University of Chicago, 1947.

140- Brownlow, Kevin. Rhe parade's Gome on London, Warburg, Limited, 1969.

محتويات الكتاب